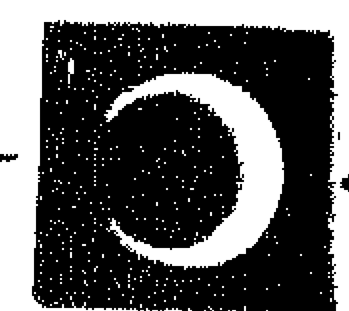


علم النفس في الفن والحياة

الدكتور يوسف مـــراد

كتاب الهلال

KITAB AL-HILAL

سلسلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيس مجلس الإدارة : أحمد بهاء الدين

رئيس التحرير : محمود أمين العالم

العدد ١٨٧ جمادى الآخرة ١٣٨٦ اكتوبر ١٩٦٦

No. 187 — Octobre 1966

مركز الادارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

التليفون : ٢٠٦١٠ (عشرة خطوط)

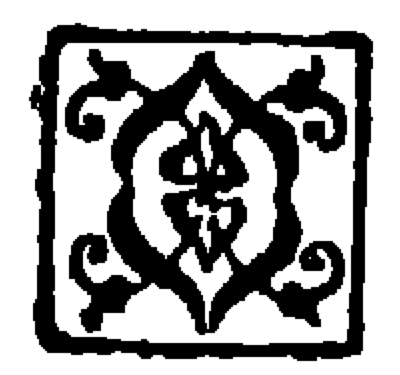
الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى : (١٢ عددا) فى الجمهورية العربية المتحدة جنيه مصرى — فى السودان جنيه سودانى فى سوريا ولبنان ١٢٥٠ قرشا سوريا لبنانيا — فى بلاد اتحاد البريد العربى جنيه و ٣٠٠ مليم فى الامريكتين ٥ دولارات ونصف — فى سائر انحاء العالم ٣٥ شلنا

سعر البيع للجمهور : قطر والبحرين ٤٠ آنة ، ليبيا (بنغازى وطرابلس) ١٥٠ مليما ، الجزائر ١٧٥ فرنكا ، المغرب ١٥٠ فرنكا

ں

كتاب الهلال



سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغـــلاف بريشـــة
الفنان حـلمى التـــونى

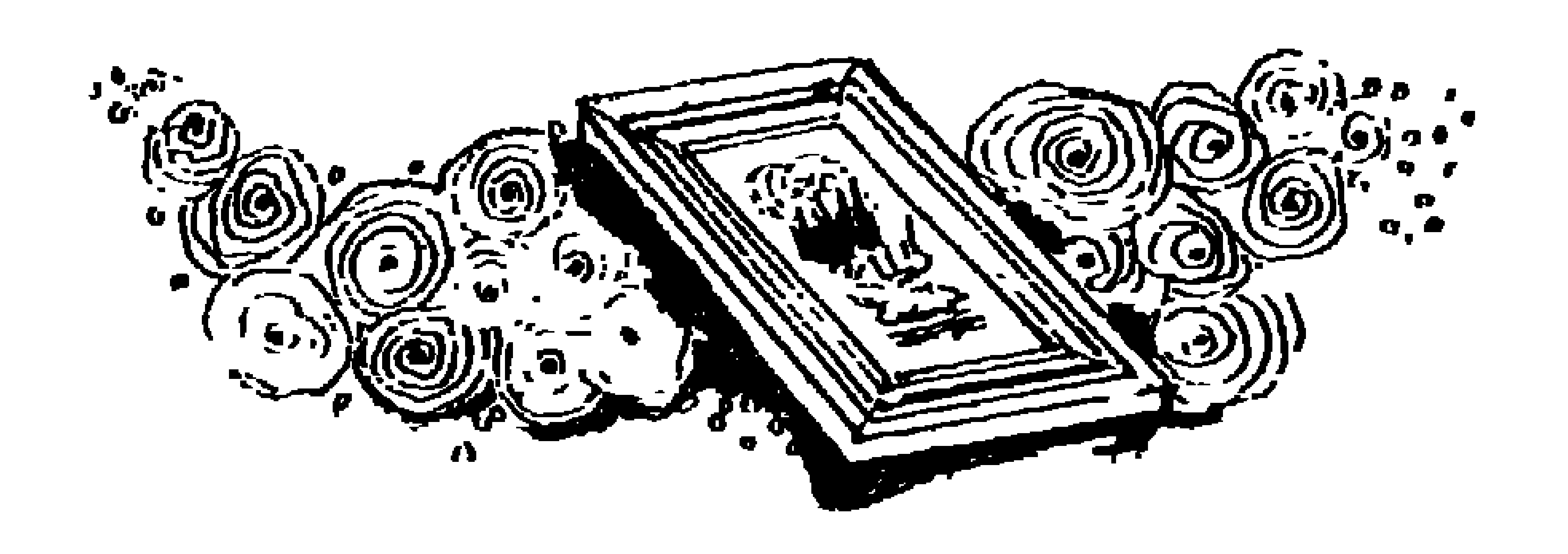
علم النفس
في
الفن والحياة

•

بقلم
الدكتور يوسف مراد

•

دار الهلال



مذهبي في الحياة

عندما اخذت أفكر فى هذا الموضوع تزاحمت الاسئلة فى ذهنى وخيل الى أننى سأشغل المستمع بهذا السيل من الاسئلة دون الوصول الى اجابة نهائية شافية . فما أكاد اجيب عن سؤال حتى تثار حول الاجابة شتى الاعتراضات ، وانتهى بى التفكير الى حالة مؤلمة من الشك والتردد . فهل لى وأنا قد وصلت الى الشوط الاخير من حياتى ، هل لى مذهب فى الحياة واضح المعالم محدد الخطوط ثابت الاركان ؟ فلابد أن يكون لكل انسان سواء كان سويا أو منحرفا ، سواء كان يتمتع بشخصية قوية أو ضعيفة ، فلابد ان يكون له مذهب فى الحياة ، أو على الاقل اسلوب خاص ينهجه فى سلوكه وتصرفاته ، حتى وان كان على غير وعى به . وذلك لان الانسان يبدأ حياته وهو طفل بالعمل والنشاط والحركة ولا يأتى التفكير الا متأخرا . وحتى هذا النشاط الفكرى يظل سطحيا ملتصقا بالنشاط الحركى أو بمعالجة شئون العالم الخارجى، وقلما ينعكس على نفسه ويتخذ من نفسه مادة للتحليل والتفسير . أريد ان أقول أن مراجعة الشخص لنفسه لمعرفة نقائصه وتبين أهدافه والحكم على ملائمة الوسائل التى يصطنعها

لتحقيق هذه الاهداف عملية شاقة ينفر الانسان منها لاستغراقه فى النشاط الخارجى تلبية للدوافع الحيوية الاولية . والعقبات التى تعترض سبيل المرء وهو يسعى فى تحقيق التكيف بينه وبين مطالب الحياة تؤدى دوراهاما فى خلق الوعى الشخصى وفى ابراز اسلوب السلوك فى معالجة الشئون اليومية وتحويل هذا الاسلوب من حالته الضمنية الى حالته الصريحة الواضحة

التجارب اليومية التى نعانيها تساهم فى تكوين مذهبنا فى الحياة كما تساهم فى تعديله وتطويره .. غير أن دلالة هذه التجارب ستختلف من شخص الى آخر تبعا لطباعه وما لديه من استعدادات فطرية . فالصورة الكاملة للشخصية لا تتكون الابتأثير التفاعل المستمر بين المزاج الاصلى والخبرات اليومية التى نمر بها . واذا سلمنا بصحة هذا القول فالخطوة التالية التى يجب ان أقوم بها هى ان أحاول معرفة البناء العام لطبعى ، أو بعبارة أدق البناء الخام لهذا الطبع قبل أن يتأثر كثيراً بعوامل التربية والتهذيب . وربما أعترض بعضهم على مثل هذه المحاولة وقالوا بأنه من المحال معرفة الطبع الاصلى أو المزاج الاساسى وان كلّ ما يمكن الكشف عنه هو محصلة هذا التفاعل بين المزاج الاصلى الذى نفترض وجوده وبين الخبرات اليومية والتأثيرات التربوية . ولكن مثل هذا الاعتراض من العسير ان أقبله بصورة مطلقة واميل الى الاعتقاد بأن الخبرات اليومية وان كانت تؤدى الى تعديل المزاج الاصلى فهى فى الوقت ذاته تكشف عن المزاج وتوضحه . وربما يرجع أعتقادى هذا الى اهتمامى بدراسة علم النفس الفسيولوجى أكثر من اهتمامى بدراسة علم النفس الاجتماعى ، وكنت دائما أصرح بأن معرفتنا

للانسان ككائن اجتماعي لا يمكن أن تتم الا بفضل معرفتنا له ككائن حيوانى وأن القوانين العامة التى تفسر الظواهر البيولوجية ترسم فى ثناياها القوانين العامة التى تفسر سلوك الانسان الاجتماعى . وانى أعرف أن الكثيرين من علماء النفس الاجتماعيين ومن علماء الاجتماع لا يقبلون هذا الرأى وردي عليهم هو أننا لا زلنا نجهل الكثير عن الظواهر البيولوجية وأن تخبط علماء الاجتماع فى تفسير السلوك الاجتماعى للافراد والجماعات ترجع الى جهلهم لمقومات الانسان البيولوجية مما جعلهم ينظرون الى الانسان نظرتهم الى وحدة ميكانيكية صماء

وبعد هذا الاستطراد الذى يكاد يكشف عن مذهبى فى منهج دراسة الانسان أعود فأقول انه لابد من أن أبين السمة الرئيسية لمزاجى الاصلى ، هذه السمة المتأثرة الى حد كبير بتركيبى التشريحى والفسيولوجى ، وخاصة بكل مايتعلق بالجهاز العصبى وبمجموعة الغدد الصماء . وبعد تأمل طويل فى موقفى من أحداث الحياة منذ طفولتى الاولى وبعد استعراض الامراض التى أصابتنى فى الماضى وتلك التى أعانى الآن بعد أعراضها من حين الى آخر ، وأخيرا بعد تحليل موقفى من المرض وأسلوب استجابتى له أرى أن العوامل الوجدانية والانفعالية تقوم بدور هام فى تشكيل اتجاهاتى وتصرفاتى فى الحياة . أى أن الجانب العاطفى هو السمة الغالبة فى تكوين شخصيتى وأن الفكرة لدى تظل خامدة بليدة حتى تشحن شحنة وجدانية كبيرة لكى تحركنى الى العمل ولكى تصبح وجهة نحو الهدف الذى لا يكتسب جاذبيته الا بفضل هذه الطاقة الوجدانية المتزايدة

ومن خبرات الماضى التى بنيت عليها هذا الرأى سأذكر حادثتين الاولى عندما كنت تلميذا فى حوالى الثالثة عشرة

وكنت حريصا جدا على أن يظل اسمى مذكورا فى لوحة الشرف بين التلاميذ الممتازين بحسن سلوكهم . ثم حدث ان كذبت على المدرس فشطب اسمى من لوحة الشرف فتأثرت للغاية وندمت على تصرفى أشد الندم فانتهز المدرس هذه الفرصة ليصور لى بشاعة الكذب وضرورة التزام الصدق فى اقوالى وافعالى ، ولشدة انفعالى كان لكلام المدرس اعظم الوقع على نفسى فوعدته والدموع تنهمر من عينى الا أعود الى مثل هذه الفعلة البشعة

أما الحادثة الثانية ، وذكراها لا تقل وضوحا عن الاولى، فيرجع تاريخها عندما كنت فى سن العشرين . وهى تتعلق بقراءة كتاب ترك فى نفسى أثرا عميقا لعب دورا هاما فيما بعد فى توجيه حياتى . لم يكن هذا الكتاب قصة خيالية ولامجموعة قصائد ولامجموعة مواعظ وارشادات للشباب بل كان يتحدث بالتفصيل عن حياة عالم وأعماله العلمية ، حياة العلامة باستور الذى حارب نظرية التولد التلقائى فى الاحياء ووضع أسس علم الميكروبات وعلاج الامراض المعدية . وقد راعنى تواضع هذا العالم وتفانيه فى خدمة الانسانية،واذكر ان تأثرى بمواضع كثيرة من الكتاب لم يكن مقصورا على الناحية العقلية أو الفكرية بل كان يتغلغل فى أعماق نفسى الى حد اغريراق العين بالدمع . . فأصبح باستور هو مثلى الاعلى فى الحياة،وحبه للانسانية رائدى الوحيد . .

ان الصدق وحب الانسانية ونكران الذات والتضحية فى سبيل اسعاد الاخرين فضائل وعواطف جميلة للغاية يجب ان يتحلى بها كل انسان محب للخير وكان فى امكانى أن أبدأ حديثى بذكر هذه الفضائل على أنها مذهبى فى الحياة ولكنى آثرت أن أتحدث عما وقع لى فعلا من خبرات وكيف غرست فى نفسى هذه الاتجاهات،لان مذهب الحياة لكى

يكون فعالا صادقا يجب ان يأتى نتيجة للخبرات الشخصية التى تهز النفس هزا عميقا بفضل ما تحمله من شحنات وجدانية ، ودور الفكر أو العقل يأتى بعد ذلك لتدعيم الاتجاهات التى تخلقها تجارب الحياة

وكما أن هذه التجارب هى التى تضع أسس مذهبنا فى الحياة فهى كذلك التى تعدله أو تغيره . ومن شأن بعض التجارب المؤلمة أن تجعلنا نحاول تحطيم، المثل الاعلى الذى اشرقت انواره فى مقتبل الشباب ولكن على الرغم مما اصابنى من صدمات لم يضعف ايمانى بمثلى الاعلى . غير ان هناك اتجاها جديدا بدأ يتكون فى نفسى كرد فعل لهذه الصدمات التى تكاد تكون من نصيب كل انسان يكافح فى سبيل رقيه الروحى والمادى . ويبدو لى أن هذا الاتجاه الجديد أصبح بصورة تدريجية بمثابة خط الدفاع ضد عوادى الدهر ، بمثابة البلسم الذى يشفى بسرعة الجراح النفسية التى يسببها الفشل والاحباط وخيبة الامال

ان الانسان بفضل ما له من قدرة على التفكير والتخيل تتنازعه قوتان احداهما تدفعه الى ان يعود بتفكيره الى الماضى وأن يستغرق فى استرجاع ذكرياته وأن يحزن ويتحسر على مافات وانقضى ، والخطر يكمن فى أن يصبح الانسان أسير الماضى وأن يهمل الحاضر وما تتطلبه الحياة اليومية من جهد وكفاح . أما القوة الثانية فانها تدفعنا الى تخيل المستقبل وبناء الآمال الواسعة والاستسلام للمتعة التى نجنيها من تحقيق هذه الآمال فى مجال الوهم والخيال. والاسترسال فى اثارة الاحلام الخلابة ينتزعنا من الواقع ومن اللحظة الحاضرة ويحول دون القيام بواجباتنا اليومية فالمثل الاعلى بصدد هاتين القوتين هو تحقيق التوازن بينهما بالحد من نداء الماضى ومن اغراء المستقبل أى بتحقيق

التوازن بين التحسر من جهة والامل المسرف من جهة اخرى . ويبدو لى أننى نجحت الى حد لا بأس به فى تحقيق هذا التوازن فروضت نفسى على عدم الاسراف فى استرجاع حوادث الماضى الا بالقدر الذى يفيدنى فى تجنب الاخطاء التى وقعت فيها . وأدركت فى نهاية الامر ان التحسر على الماضى تبديد لقوى النفس وأن الحكمة والشجاعة المعنوية تقتضيان قلب الصفحة لمواجهة مطالب اليوم بعزيمة متجددة ..

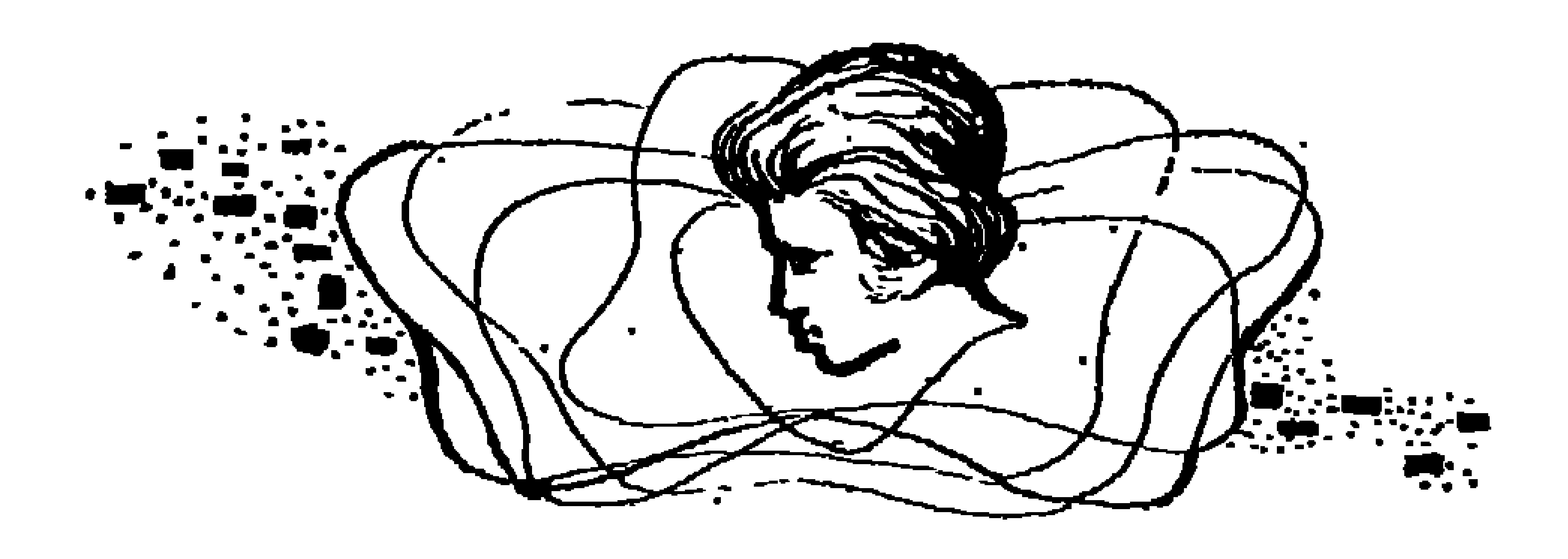
أما فيما يختص بموقفى من المستقبل ومما يوحى به من آمال باسمة فقد ادى بى مرور الاعوام واقتراب الشيخوخة الى تضييق الافاق وهذا أمر طبيعى لا مفر منه . غير ان المستقبل لم يصبح فى نظرى وارجو الا يصبح ابدا شبيها بصحراء جدباء فلا زالت هناك بعض الآمال تراودنى وان كانت أقرب منالا من امال الشباب .

وهذا الموقف الوسط بين التحسر والامل المفرط هو كما قلت خط الدفاع ضد الفشل والخيبة ، ولا اعتقد انه موقف سلبى اذ أنه يساعدنى على تعبئة ما لدى من قوى وامكانيات لمواجهة مطالب الحياة اليومية

ومما يجعلنى أعتقد ان موقفى هذا الاخير ليس سلبيا هو اننى اخذت منذ بضع سنوات أشعر بشعور جديد يبدو انه بدوره رد فعل آخر لرد الفعل الاول الذى وصفته بخط الدفاع . وهذا الشعور الجديد هو ضرورة محاربة الملل الذى قد يصيبنى بعد سن الستين أى بعد اعتزال الخدمة فى الجامعة . وأحسن وسيلة لمحاربة هذا الملل هو خلق أهتمام جديد بناحية جديدة من النشاط الانسانى تكون لها صفة ثقافية وترفيهية فى آن واحد . ولم يدهشنى

ان تكون هذه الهواية الجديدة بعثا قويا لهــــذا الجانب العاطفى فى شخصيتى والذى قلت عنه فى بدء حديثى أنه كان مسيطرا على منذ الطفولة فقد اكتشفت، وذلك بفضل خبرة شخصية ، عالما جديدا هو عالم الفنـــون الجميلة وخاصة فن التصوير ومدارسه المعاصرة التى تصطدم فيها شتى التيارات الانفعالية والفكرية

وخلاصة القول أن مذهبى فى الحياة يقوم على اركان أربعة رئيسية هى الصدق وحب الانسانية والتزام الاعتدال بين نداء الماضى واغراء المستقبل ، وأخيرا ضرورة تجديد الاهتمام واستغلال أكبر قدر ممكن من امكانياتنا . ويجب أن أشير مرة أخرى الى أن هذه الاتجاهات الاســــاسية لمذهبى فى الحياة لم تكن مصطنعة أو مفتعلة بل نبعت من خلال خبرات الحياة وتجاربها فهى ليست سوى تعبير صادق عن مزاجى الاصلى وعن تفاعل سمات هذا المزاج بعوامل التربية وتأثيرات البيئة الخارجية



عـــالــم النـفـس

علم النفس من أقدم العلوم ومن أحدثها فى آن واحد • فقد عاصر الفلسفات الاولى بل قد سبقها متمثلا بصـــورة رمزية فى أساطير الشعوب وفى قصص الآلهة ، بل يمكن أن نذهب الى أبعد من ذلك ونقول انه نشأ مع نشأة اللغة وتجسم فى معانيها وصيغها وعباراتها • فان كانت اللغة وسيلة من وسائل ترجمة الموجودات الخارجية وتصنيفها فهى أيضا وسيلة من وسائل ترجمة شعور المتكلم ومرآة تنعكس عليها خلجات نفسه وعواطفه وأفكاره وســـائر أوجه نشاطه الذهنى ، هى الحلقة التى تربط بين أحـلام النوم ومشاهدات الواقع الخارجى

غير أن الانسان لم يلبث طويلا حتى أدرك أن اللغة قـد تكون وسيلة لاخفاء أفكاره أو تشويهها ، فبعد أن كـانت مرآة صادقة أصبحت بتقدم الحضـارة وتحت ضـــغط المواقف الاجتماعية قناعا وستارا

واذا كانت المحاولات الاولى التى بذلها الشـــعراء والفلاسفة والاطباء قد ألقت بعض الضوء على خفايا النفس الانسانية فقد كانت فى الوقت نفسه تكشف عن مجاهل جـديدة كأن حـدود المجهول كانت تتسع كلمـا تبددت

الظلمات وزادت رقعة المعلوم

واذا نظرنا الى الانسانية فى حركتها التطورية منذ عهد الكهوف حتى عصرنا هذا ، واذا نظرنا الى الانسان الواقعى بلحمه ودمه .. فى كفاحه الطويل فى أثناء سيره نحو قيم الحضارة ، وتتبعنا تعقد المواقف الاجتماعية التى تتنازعه كلما خطا خطوة الى الامام فى طريق التقدم أدركنا مدى الصعوبات التى كانت تعترض علم النفس فى أثناء نموه ، بل التى كانت تتضاعف كلما أضاف التطور الاجتماعى والثقافى الى الطبقات السابقة طبقة جديدة من المعلومات والمعانى والخبرات ،فبينما نجد موضوعات العلوم الطبيعية هى هى لم تتغير منذ أن شرع الانسان يكشف أسرارالكون، نرى بالعكس أن الانسان الذى هو موضوع علم النفس يتطور فى عقليته ويزداد تعقدا مع تقدم العلوم الطبيعية ٠ فالتفاعل بينه وبين الطبيعة محدود الاثر اذا قيس بالتفاعل القائم بينه وبين نفسه ، أى بينه من حيث هو الذات العارفة وبين نفسه من حيث هو مرآة للثقافة والتطور الاجتماعى ..

وهذا يفسر لنا حالة الفوضى التى وصل اليها علم النفس فى أواخر القرن التاسع عشر والتى تردد صداها فى الربع الاول من هذا القرن فى الصراع العنيف الذى كان قائما بين العشرات من مدارس علم النفس المختلفة

كان التأمل الفلسفى فى النفس الانسانية ، قد انتهى الى تحليل العقل الى عناصر لا وجود لها الا فى الالفاظ التى كانت تستخدم فى بناء المذاهب والنظريات ٠ والاسراف فى التحليل مصيره انحلال موضوع التحليل وتحويله الى سحابة من الذرات ٠ والذين شعروا بجدب النظريات المجردة استغاثوا بالعلوم الطبيعية فاستعاروا مناهجها

ومنطوقاتها وأخذوا يترجمون جميع الوظائف النفسية بأسلوب فسيولوجي بحت آملين في يوم من الايام أن يكتفوا بالاسلوب الكيميائي ان لم يكن بالاسلوب الرياضي نفسه • فضاع علم النفس واندثرت معالمه تحت غيوم التجريد تارة أو تحت المنطوقات الفسيولوجية والكيميائية والرياضة تارة أخرى ، وحق للفيلسوف أوجست كومت ومن تبعه من الوضعيين أن يقرروا أن لا مكان لعلم النفس في موكب العلوم ، فالانسان اما حيوان أو مجرد صدى سلبي للمجتمع

تلك كانت حالة علم النفس في أواخر القرن التاسع عشر ، حالة شبيهة بحالة العلوم الطبيعية قبل نيوتن أو بحالة علم الاحياء قبل داروين

كان علم النفس في حاجة الى من يلم أشتاته وينفث في عروقه روح الحياة ، في حاجة الى نيوتن جديد يثور على الاساليب البالية في التحليل والتجريد والتفسير بالعلل المادية ، في حاجة الى من ينفذ ببصره الى أعماق الحياة النفسية لكي تصبح موضوع فهم وادراك لا مجرد مادة تفسر بسلسلة من العلل المادية

***

في الثالث والعشرين من شهر سبتمبر سنة ١٩٣٩ توفي في لندن عن ثلاث وثمانين سنة أحد ضحايا الاضطهاد النازي في فينا عاصمة النمسا ، سيجموند فرويد •• فقد شاءت الاقدار أن يرقد رقدته الاخيرة بالقرب من رفات نيوتن وداروين • فقد جمع الموت بين ثلاثة من عباقرة الانسانية : نيوتن الذي وحد بجرأة تفكيره بين عوالم الكون أجمع وكشف عن نظام سير الافلاك والكواكب في الفضاء غير المتناهي ، وداروين الذي وصل بين الماضي

السحيق والحاضر مرتبا الاجناس الحية في سلم تصاعدى متتبعا تطور الحياة خلال الاحقاب المتتالية ، وفرويد الذى نفذ ببصره الحاد الى أعماق النفس الانسانية مكتشفا آخر قارة من القارات التى ظلت مجهولة ، عالم اللاشعور • وأحدث هؤلاء الثلاثة أكبر صدمة أصابت كبرياء الانسان وغروره : فالارض كالذرة فى حقل الافلاك غير المتناهى ، والانسان تربطه أواصر وثيقه باخوته الحيوانات المتواضعة، والنفس الانسانية ليست سيدة أمرها كما يبدو لها لاول وهله ، بل عليها أن تواصل الكفاح لاستئناس القوى الغامضة التى تتفاعل بعنف فى أعماقها

جمع فرويد شتات علم النفس ، كما نظم نيوتن علم الاجسام السماوية ، وداروين علم الاحياء • ومن العسير المفاضلة بينهم فكل فى ميدانه نجح فى عمله العلمى، عمل التنظيم والتفسير والتوحيد • غير أن نظرية فرويد لم تقتصر على دراسة طبيعة النفس الانسانية بل تناولت جميع آثار النشاط الانسانى منذ فجر الحضارة حتى العصر الحديث ، وفى ضوئها انجلت لنا بعض أسرار النشاط الدينى والعلمى والفنى والاجتماعى بوجه عام • ويمكن القول بأن الثورة التى أحدثتها نظرية فرويد فى التحليل النفسى لم تقتصر على علم النفس وحده بل تناولت أيضا جميع العلوم الانسانية

يعرف العالم الفرنسى بوفون «Buffon» العبقرية بأنها صبر طويل • ويقصد بوفون بهذا التعريف أن العبقرية تقوم خاصة على صفات الخلق وأن الذكاء العميق والبصيرة النافذة لا تثمران ما لم تسندهما الشجاعة والمجهود المتواصل والامانة العلمية • ولا شك فى أن ما اتصف به من خلق رفيع أهله لكى يتحدث بهدوء وبصفاء عن هذه

الامور التى كانت موضوع همس حتى فى مجامع العلماء ، أعنى الامور الجنسية فى صورها السوية والشاذة

ليس من اليسير تصوير عبقرية فرويد فى بضعة أسطر . لا بد من تلمس معالم هذه العبقريه فى ثنايا كتبه ومقالاته ، فى مواقفه من أصدقائه وأعدائه ، من تلامذته ومرضاه ، وخاصة فى مواقفه بازاء نفسه وبازاء الواقع الذى كان يتجدد باستمرار بين جدران مكتبه وهو يصغى بأذن مرهفة الى أنين الانسانية المعذبة القلقة وذلك مدة ثمانى ساعات كل يوم دون أن تختلج عضلة من عضلات وجهه خلجة الضجر أو الملل . سمع نداء رسالته عندما أوشك أن ينتهى من دراسته الثانية وهو يصغى الى أستاذه يقرأ قصيده جوتيه «*Goethe*» فى الطبيعة وأسرارها ، ها هو ذا لغز الحياة يناديه ، الحياة فى أقوى صورها ، صورة النفس الانسانية المغللة . فأراد أن يحطم أغلالها وأن يهذب القوى المتناثرة التى تتنازعها فعقد النية على القيام بهذه الرحلة الى أعماق النفس المظلمة ليسلط عليها نور العقل فيهذبها ويلجمها ويعيد اليها الحرية عن طريق المعرفة : اذا أردت أن تكون حرا فاعرف أولا نفسك . وكثيرا ما كان فرويد يقول : كيف يمكن القبض على اللص ما دام مختبأ ؟ وكانت رحلته الى الاعماق محاولة طويلة لتتبع أثر هذا اللص الذى يكمن فى خبايا النفس لا للقضاء عليه بل لتحويله قدر الامكان الى عامل خير ورقى

رأى فرويد أن دراسة الطب هى السبيل المؤدية الى معرفة طبيعة الانسان ومن بين مواد الطب أمراض الجهاز الذى كان أوثق ارتباطا بالعمليات النفسية من غيره وهو الجهاز العصبى . وبدأ حياته العملية كطبيب للأمراض

العصبية مستخدما الكهرباء كوسيلة للعلاج . ثم بعد أن وقف على عقم هذا النوع من العلاج استخدم التنـــويم المغناطيسى مع صديقه بروير «Breuer» ولم تكن طريقتهما استخدام الايحاء فى أثناء نوم المريض ، بل اضــعاف القيود التى يفرضها الشعور على الذكريات المنسية لتتاح لها فرصة التعبير عن نفسها • وكان المريض فى أثنـــاء معاناته لخبرات الماضى الصاعدة من اللاشعور يتخلص من الاثر المؤلم الذى كانت تحدثه هذه الخبرات فتتطهر نفسه وتستعيد الى حد كبير سيطرتها على نفسها • ونجحت هذه الطريقة مع بعض المصابين بالاعراض الهستيرية ، غير أن فرويد كان يشعر بأنه لم يصل بعد الى جذور المرض ، الى معرفة طبيعة القوى الضاغطة التى كانت تتحول الى هذه الاعراض الهستيرية الغريبة والتى كانت تتصاعد أبخرتها الى الشعور فى صورة القلق والحصر • والواقع أن بروير كان قد وصل مصادفة الى اماطة اللثام عن سر هذه القوى، غير أنه لم يكد يلمح اللص حتى أخذه الرعب فلاذ بالفــرار وترك علاج الامراض العصبية • فقد حدث أن احـــدى مريضاته تعلقت به فى أثناء العلاج وزعمت أنها حامـــل منه فلم يدرك معنى هذا التعلق واعتقد أنه هو المقصـــود بهذا الحب الجارف فترك الميدان عاجزا عن الجام هـــذه القوى التى حررها فى مريضته فأعوزه الفهم كما أعـــوزته الشجاعة • ولم يصرح بهذا الحدث عند وقوعه بل كتمـــه ولم يفه به الا بعد سنوات • غير أن فرويد كان قـــد استشعر ببصيرته الحادة طبيعة هذه القوى الثائرة ، قوى الحياة فى جهادها البطىء حينا ، المتوثب حينا آخر ، فى سبيل البقاء والانتشار والتجـــديد ، قوى الجنس التى تحمل فى توترها الخالق مواكب الاجيال المتـــلاحقة من الاحياء ابتداء من أشكالها المتواضعة الى أشكالها المعقدة ،

الى هذا الحيوان العجيب الذى منحته الطبيعة تلك الهبة الرهيبة ، هبة الشعور والفكر ، تلك القدرة التى جعلته يدرك أنه فى آن واحد ساحه قتال ومجموعة القوى المتقاتلة ..

صمد فرويد أمام اكتشافه لانه كان أعظم منه وصمد أمام صيحات الاستنكار والسخط ولم يبال بهمسات السخرية التى حاولت أن تنال لا من قيمته العلمية فحسب بل من خلقه أيضا • ولم يثر هذا الموقف العدائى فى نفس العالم الصامت أية ضغينة أو حقد ولم ترتسم على شفتيه ابتسامة الرجل المعتد برأيه ، بل أخذ يتأمل الموقف لفهمه كما كان يصنع بازاء أخيه المريض • ألم يقف حياته لدراسة انفعالات النفس الانسانيه ؟ أليس هو الذى كشف عن تعبيراتها الرمزية المقنعة سواء فى الاحلام أم فى الاعراض المرضية ، أو حتى فى هذه الاخطاء اليسيرة التى يقع فيها الانسان من حيث لا يدرى وهو فى معترك الحياة اليومية ؟ أليس موقف أعدائه دليلا جديدا على حقيقة هذه العمليات الدفاعية من كبت ومقاومة واسقاط

رأى فرويد أن التنويم المغناطيسى طريقة علاجية ناقصة لانه يسلب المريض ارادته ، وأن العلاج يقتضى اشتراك المريض اشتراكا فعليا اذ الغرض منه تقوية الذات لا اضعافها ، فاستبدل بالتنويم ما يعرف بتداعى الافكار غير المقيد • وهذه الطريقة الجديدة تتلخص فى أن يقول المريض كل ما يطرأ على ذهنه من أفكار ومعان وصور مهما بدت له تافهة أو مزعجة أو مؤلمة • واذا كان التداعى فى ظاهره غير مفيد فانه فى الواقع لا يسير خبط عشواء بل توجهه ــ ولكن بطريقة مقنعة ــ خبرات الماضى التى لها صلة بالمرض • ومهمة التحليل النفسى احياء هذه الخبرات من جديد والكشف عنها وراء الرموز التى

تبسترها • فكل ما يقوله المريض وكل ما يراه فى الاحـلام له دلالة مرتبطة من قريب او من بعيد ، بصورة صريحة أو ضمنية ، بما يعانيه من اضطراب حالته النفسـية وفى سلوكه مع الآخرين • فالحياة النفسية خاضعة لقـوانين خاصة بها ومن أجل هذا يمكن تفسيرها وفهمها • وهـذه القوانين هى التى تفسر لنا الاحلام ، هـذا اللغـز الذى استعصى فهمه على الانسانية ولم يفك رموزه سوى التحليل النفسى • وهذه القوانين هى التى تفسر السلوك السـوى كما تفسر السلوك الشاذ ، فقد سدت نظرية فرويد الفراغ الذى كان قائما بين الطب العقلى وعلم النفس وقربت بـين المرض والصحة معتبرة الاختلاف بينهمـا اختـلافا فى الدرجة لا فى طبيعة كل منهما ، محققا الانقلاب نفسه الذى أحدثه العالم الفسيولوجى كلود برنار فى منتصف القرن التاسع عشر عنـدما قرر أن قوانين الوظائف العضوية السوية هى نفسها التى تفسر لنا اضطراب هذه الوظائف

ولم يقتصر فضل التحليل النفسى على تفسير الاحـلام وتعليل السلوك والتوحيد بين قوانين الحياة النفسـية السوية وقوانين امراضـها ، بل امتد أيضـا الى ميدان بعض الامراض العضوية ونفخ روحا جديدة فى دراسـة الطب وفى موقف الطبيب من المريض • فقد دلت البحوث حول بعض الامراض كالربو وقرحة المعدة وقرحة الامعاء الدقيقة وبعض حالات ضـغط الدم المرتفع والامراض الجلدية على أن العامل الهام فى احداث هـذه الامراض وتطورها هو ما يدور فى لاشعور المرء وما يعانيه من صراع نفسى • بل هناك الامراض المعدية والوبائية الناشـئة عن اصابات جرثومية ، فهى أيضا تتأثر فى تطورها بالعوامل النفسية اذ أن لهذه العـوامل أثرا واضحا فى تحقيق التوازن الفسيولوجى ، كما بينه العالم كانن «Cannon»

مؤلف كتاب « حكمة الجسم » • ومقاومة بعض الناس فى أثناء انتشار الامراض الوبائية لا ترجع دائما الى تمتعهم بمناعة فسيولوجية بل بمناعة نفسية

ويظهر أثر العوامل النفسية فى تعرض بعض النـاس للاصابة بحوادث العمل بصفة تسترعى الانتباه ، فقـد بحثت حالة مائتين من سائقى السيارات من حيث وقـوع الحوادث فى أثناء العمل فوجد أن تبعة نصف عـــدد الحوادث تقع على خمس عدد السواقين • ولوحظ أن تغيير المهنة لا يقلل من تعرض الانسان للاصابة فى حوادث من نوع آخر • وبتحليل مثل هذه الحالات اتضح وجود عامل لا شعورى يدفع الانسان الى التعرض للخطر هو عامـل الايذاء الذاتى كأن يريد المصاب أن يعاقب نفسه ويكفر عن ذنوبه • وهذه الاصابات المتوالية بمثابة محاولات جزئية للانتحار ••

وهناك ميدان اخر ألقى عليه التحليل النفسى ضـوءا جديدا هو ميدان الجريمة وخاصة اجـرام الاحداث • والحركة التى أدت الى الحاق العيـادات السيكولوجية بمحاكم الاحداث يرجع معظم الفضـل فيها الى الاسس الجديدة التى وضعها فرويد لتفسير السلوك فى مختلف مظاهره المتباينة • وحول هذه الحركة نشأت حركة أوسع تناولت الصغار والكبار فى المنزل والمدرسة والشـارع والمصنع وجميع مرافق الحياة الاخرى ، هى حركة الصحة النفسية التى ترمى الى الوقاية من الامراض النفسـية ومن الاضطرابات السـلوكية • فللتحليـل النفسى اليوم رسالة اجتماعية جليلة فى ميدان التربية ولا يقتصر أثره الحميد على الافراد أو على جماعات صغيرة من الافراد ، بل يمتد أيضا الى ميدان السياسة والعلاقات الدوليـة •

فمهما يكن أثر العوامل الاقتصادية كبيرا فى وقوع الاحداث السياسية وتطور النظم الاجتماعية فهناك أثر العامل النفسى فى خلق القائد أو رجل السياسة وخاصة أثر الصراع النفسى الذى يعانيه القائد أو السياسى فى توجيه آرائه وتحديد مواقفه • وقد وضح ذلك الدكتور وست فى كتابه «علم النفس ونظام العالم (١)» مشيرا الى اشتراك سيكولوجية الدوافع اللاشعورية فى فهم العلاقات الجماعية والدولية

اذا كان مقياس العبقرية القدرة على الاكتشاف فان فرويد عبقرى لانه كشف عالم اللاشعور ، وفى ضوء هذا الكشف قدم لنا تفسيرا وافيا مقنعا لاساطير القدماء والمعتقدات السحرية والاحلام والامراض النفسية والجسمية • وعظمة هذا الكشف تتجلى فى اخضاع غير المعقول والمتناقض للتفسير العقلى

واذا كان مقياس العبقرية مدى تأثير الاكتشاف فى الحياة الاجتماعية فان فرويد عبقرى لأن التحليل النفسى أحدث تغييراً ملحوظا فى جميع العلوم الآنسانية : النفسية والانثروبولوجية والاجتماعية والسياسية والفلسفية • فقلما يوجد مجال للنشاط الانسانى لم يتأثر بالضوء الجديد الذى سلطه التحليل النفسى على أسرار النفس الانسانية ••

قد يعيب بعضهم على التحليل النفسى أنه يتناول هذه الجوانب الحيوانية الدنيئة التى تشمئز منها النفس الرقيقة المهذبة • ولكن ليس العيب عيب فرويد بل عيب طبيعة الانسان وما يعتلج فيها من دوافع الانانية واللذة

---

(١) «Ranyart West; Psychology World order. London 1945

والعدوان . وكان لا بد من تقدير قوة هذه الدوافع التقدير الصحيح لكى يتمكن الطبيب والمربى والمصلح الاجتماعى والفيلسوف من وضع الانظمة الكفيلة بمقاومة هذه القوة وتهذيبها اذ يجب أن يكون نظام الدفاع أقوى من نظام الهجوم ..

من فوق القرون المتوالية التى تمتد من عصر الفلسفة اليونانية والطب اليونانى الى عصرنا هذا يمد فرويد يده الى سقراط ، أول من اضطهد من الفلاسفة ، مرددا ماكان يردده سقراط : اعرف نفسك ، ولن يكون فرويد آخر من يقابل بالاضطهاد فالانسانية لا يمكن أن ترتقى الا محمولة على مناكب العباقرة ، وعلى كل عبقرى أن يدفع بعرقه ودمه ثمن عظمته



يتذوق الجمال

جاء فى منثور الحكم الصينية القديمة : « اذا كان لديك رغيفان من الخبز فبع أحدهما واشتر بثمنه باقة من الزهر » . فى هذا القول حكمة بليغة قد لا تؤدى الى غلبة أمة على غيرها بالسلاح والنار ، ولكنها تبعث بلا جدال فى قلوب المؤمنين بالجمـــال شعاعا دافئا من السعادة الهادئة

ما أتعس الانسان الذى لا يسعى الا لاشباع حاجاته الجسمية ، مسخرا قواه العقلية لتحصيل أكبر قسط من المتعة المادية ، غافلا عن أن الروح أيضا فى حاجة الى ما يغذيه وينعشه ، والا أظلمت سماؤه ، ونضبت عيون سعادته ، وشعر بوحدة مكفهرة

وما وحشـــة الحيـــاة التى يموج فى أكنافها عبيـد حضارتنا المادية الا من وحشة الروح وحرمانه ما يروى تعطشه الى الجمال ! وما الصمت الهائل الذى يملأ أرجاء القلوب التى غمرتها سورة اللذات الفانية الا من صخب المدينة المسلحة الميكانيكية ، صخب الهمجية المقنعـة ، الذى حطم أوتار الحساسية البريئة منذ فجر الطفولة ! وما الظلام الشامل الذى أرخى على النفوس سـجوفه ــ على الرغم من أنوار المدنية الساطعة ــ الا من تحول

الأغلبيــة العظمى الى وســيلة طيعــة لارضــاء المنفعــة الشخصية والمــآرب الدنيئة !

ابحث عمن يرضــون أن يستبــدلوا برغيفهم زهرة وديعــة ، فانية فى جمالهــا الحى ، باقية فى ذكراها العطرة ـ انهم لقليلون حقا . واذا عثرت عليهم ألفيت القوم يعدونهم من المجذوبين الذين يسبحون فى عالم من الخيال الزائف . ولكنهم هم الذين ظفروا بلب الواقع ، وارتشفوا الحق من ينبوع الجمال الخــالد .. فاللذة المادية لا تترك وراءها من ذكرى الا حسرة وغما ، ممايزيد النفس فقرا وتصدعا ، فى حين أن ذكرى اللذات المعنوية السامية تنمى النفس وتزيدها قوة وثراء

* * *

جوهر الحياة تجديد وابداع وخلق ، لا جمود وتكرار آلى . جوهر الحياة صعود وتسام نحو النور ، لا هبوط واستسلام لظلام المادة وقوانينها الغاشمة . ان قوة هائلة تدفع بالانسانية نحو الخلود ، ولكن العيون التى غشيتها سحب المنفعة المادية العاجلة لا تدرك غير السراب الخادع ، فتعود القلوب محطمة الآمال ، ظمأى الى ما يسكن شجوها ويرضى حنينها ، الى الفردوس المفقود !

والحياة فى تواصل موكبها وترابط حلقاتها صــورة الخلود ، ومعــين الأمل الذى لا تنضب ميــاهه . وهى كالفن ، تكشف وتعبر . هى الفنان الأول ، بل مصور كل فن . ولا يمكن تفهم كنهها والاتحاد بها ، كما لا يمكن تذوق الفن واستشفاف جمــال آياته ، الا عن طريق الاعجاب الساذج الطليق ، والاعجاب طريق الحب قبل أن يكون طريق المعرفة

وينعدم الاعجاب كلما حل التحجر محــل الحيــاة ،

والتكرار الآلى محل الابداع . وبقدر اقترابنا من ينبوع الحياة وارتشاف مياهه المتدفقة ترهف حواسنا ، وتصفو أرواحنا ، لتقبل رسالة الجمال ، وتلقى وحيه المنبعث من كل ما هو حى ، الوحى المنبعث من أعماق نفوسنا الحية الوثابة، والذى يتردد صداه فى منظر من مناظر الطبيعة فى زهرة وديعة ، فى تغريد طير ، فى نغمة صوت حنون ، فى كل حركة يبعثها الحب الخالص الطاهر ..

وآفة حضارتنا العصرية القائمة على الآلة الصماء ـ وهى رمز التكرار الأعمى الذى يستمر بلا هوادة ـ أنها يسرت السبل الى ارضاء كل مايشتهيه المرء، وقدمت صورا زائفة ممسوخة من الارضاء العاجل . ولهذا السبب يعيش انسان القرن العشرين فى جو رهيب من القلق والخوف والوحشة ، لأن السعادة الحقة ليست فى ارضاء حاجات الجسد ، بل فى ارضاء حاجات الروح ، ورى تعطشها الى المثل العليا ، والمثل الأعلى كما يقول جوته : يستأنس وحشة الحياة الدنيا

الانسان مخلوق نبيل حقير فى آن واحد : نبيل اذا نظرنا الى غايته القصوى ، وهى اتحاده بالحق والخير والجمال . حقير من حيث هو فرد من أفراد القطيع الذى ينقاد الى حيث لا يدرى . ونظام الحضارة العصرية أشبه ما يكون بنظام القطعان ، فقد نسى الانسان غايته القصوى . ولا تخدعنا الخطب الرنانة التى يتشدق بها مدعو القيادة والزعامة ، ومحترفو الارشاد الخلقى والتوجيه الاجتماعى ، فهى ليست قبسا من نور الحق ، بل هى صدى الأصوات التى ترددها قطعان العبيد المصفدين ..

لا تزدهر المثل العليا الا فى جو من الطمأنينة والحرية ، اذ فى غير هذا الجو تموت حاسة الجمال ، وهى فى الوقت عينه حاسة الخير والحق . وكلما تقدم المرء فى السن مخلفا وراءه سنى الطفولة ، ازدادت القيود التى يفرضها نظام القطيع على أفراده ، فيصبح مقلدا بعد أن كان فى طفولته مبدعا ، وتحل المحاكاة العمياء محل الابتكار ، وتختنق جميع الأحاسيس التى كانت تبعثها فى نفسه قدرته على الابداع أيام كان طفلا ، تختنق تحت أعباء ما يلقنه اياه قادة القطيع وسادته

واذا كانت المعارف التى قد تفيد المرء فى حياته المادية قابلة لأن تلقن ، فان هناك كنوزا روحية تزول عند محاولة تلقينها ، لأنها لا تخضع لنظام القطيع ومعايير الأغلبية ، ومن هذه الكنوز الروحية ادراك الجمال وتذوقه . ولهذا السبب خابت جميع المحاولات لاحياء حاسة الجمال فى البالغين بعد موتها ، وبعد أن تحجرت النفس بتأثير التقليد الأعمى . واذا كان هناك بصيص ضئيل من نور الجمال لا يزال يلوح فى أعماق نفوس البالغين الذين فقدوا نعمة الحرية والقدرة على التجديد والتعجب الساذج ، فلا يؤدى ما يدعى بالتثقيف الجمالى للبالغين فى غالب الأحيان الا الى اضافة ضرب آخر من ضروب الآليات والتصنع ، أى الى توثيق أغلال النفوس بدلا من تحريرها

يجب اذن رعاية حاسة الجمال منذ نشأتها فى الطفولة ، وتوفير جميع الأسباب لازدهارها . بعد أن تنبثق حرة طليقة مع فيض الحياة الوثاب الذى يغمر الطفولة من كل صوب ، حاملا اياها على أجنحة الحب والأمل . والحياة تجديد متواصل ، وابداع مستمر ، وهى فى أقوى حالة من التدفق والغزارة عند ينبوعها قبل أن

تركد مياهها فى القوالب الجامدة التى تفرضها التقاليد والعادات ..

هناك حقيقة ثابتة لم يفطن اليها المربون الا أخيرا ، وهى أن الطفل فنان بطبعه ، مهما كان مستوى البيئة التى يعيش فيها حقيرا ، وذلك لأنه أدنى الى ينبوع الحياة والابداع من الفتى البالغ ، فهو مرهف الحساسية ، طليق الخيال يحظى بقسط كبير من الحرية ، ولما يتقيد بقيود المنطق والمعارف العقلية ، ولأن جانب النشاط الوجدانى فيه أقوى وأشمل من أى نشاط آخر ..

والفن هو فى جوهره تعبير وجدانى . ونشاط الطفل لا يعدو أن يكون فى جميع مظاهره تعبيرا متصلا عن وجدانياته ، وعما يغمر نفسه من أحاسيس ورغبات ، وما يرد على قلبه من تخيلات وأطياف ، يعبر عن كل ذلك فى مناغاته العذبة ، وأصواته الايقاعية وشتى أنواع ألعابه وحركاته ، فيما تخطه يده من رسوم وزخارف ، وما ينطق به لسانه من قصص وتلفيقات بريئة . والطفل عندما يكون محمولا على أمواج الحياة التى أبدعته ، وعندما ينصت ، وكأنه فى حلم ، الى نشيد الخلق الذى يتصاعد من أعماق كيانه ، لا يمكن أن يأتى الا بما هو جميل رشيق

فطن بعض المربين الى هذه الحقيقة ، وعملوا على استغلالها فى رياض الأطفال ، وفى مدارس التربية الحديثة التى ترى أن مهمة المربى ليست تغيير طبيعة الطفل وقهرها واخضاعها لمعايير الكبار وقيم الجماعة ، بل مساعدتها على الازدهار والنمو وفقا لنواميسها ، وأن ثروة الطفل النفسية هى فى بدء الأمر ثروة وجدانية ، فان لم يهيأ له الجو الملائم لارهاف حساسيته وتغذية

خياله ماتت فيه حاسة الجمال وهددت تنشئته الخلقية بالغلظ والجفاف ، وحرم فى كبره أعذب مورد من موارد السعادة والهناء ، بل هدد تكوينه العقلى بالانحراف والتضخم ، فيعجز عن تقدير الأمور تقديرا انسانيا كاملا ، كما يعجز عن ادراك المثل العليا والاتحاد بها فى اخلاص عميق وحب هادىء . ومتى خلت حياة من الأشعة التى تفيض بها المثل العليا أصبحت قاحلة باردة ، أشبه ما تكون بالمناطق القطبية التى يغطيها الجليد على الدوام ..

***

جاء فى لائحة التأسيس لمعهد علم النفس والتربية ، الذى أنشأته جامعة ليون فى فرنسا سنة ١٩٤٢ ، أن الغرض من التربية أن نعلم الطفل كيف يعجب ويفكر ويعمل . فمن الواضح أن الخطوة الأولى فى مساعدة الطفل على تنمية ملكاته وتكوين شخصيته بحيث تنسجم جوانبها وتتكامل مقوماتها ، ويتهيأ الجو الملائم الذى تتطلع فيه نفسه الى كل شيء جميل عجيب ، كما تتفتح الزهرة النضرة لتقبل ندى الفجر المشرق ، هى أن نحيط الطفل بجو من السعادة والطمأنينة والتقدير ، وأن نتيح له أكبر عدد ممكن من الفرص لكى يعبر عن نفسه ، ولكى يبدى اعجابه بما يرد من جديد وطريف ، وأن نرفع عنه القيود التقليدية التى تحد من طموحه وتغل حركاته الوثابة ، وتميت على شفتيه صرخة الاعجاب ، وتطفىء فى عينيه هذا البريق الذى تنعكس عليه آيات الجمال ، جمال الحياة التى تدب فى عروقه وقلبه ، جمال الخليقة الذى يتجدد فى كل صباح

ما أجمل التسمية التى أطلقها أنصار التربية الحديثة

على مدارس الصغار ومعلمات هذه المدارس ، فأصبحت المدرسة روضة وبستانا ، والمعلمة مهذبة هذه الروضة ، ترعى الأطفال برفق وحنان ومحبة ، كما يرعى البستانى برفق وحنان ومحبة لآلىء بستانه المشرقة . كانت المدرسة القديمة بفنائها الضيق الموحش ، وبنائها القبيح الصارم ، وغرفها المظلمة العابسة ، اشبه ما تكون بقبر تذبل فيه الأغراس ، فى جو تسوده الرهبة والقسوة ، وتموت فيه آمال المستقبل ، والأطفال شاحبو اللون ، محبوسو الانفاس ، تحدق عيونهم الذاهلة فى الجبين المقطب والعصا الأثيمة ، يرددون ما لا يفهمون ، يقومون بحركات شوهها التصنع ، وحجرتها القيود ، فلا عجب أن تتحطم أوتار الحساسية الرقيقة ، وتختنق المخيلة فى مهدها ، وتغلظ القلوب ، فلا يعود يصدر عنها الا صرخات الرعب وأنات الألم ، كتلك التى يتردد صداها فى الغاب عندما يطعن القناص فريسته طعنة الموت

كيف يتسنى لنا أن ننتظر من أطفال شبوا على الخوف وعدم التقدير أن تظل حاسة الجمال فيهم حية مرهفة ، وأن يتذوقوا آيات الفن التى لا تقاس بمقياس المنفعة ، بعد أن لقنوا ان الغرض الوحيد من ذهابهم الى المدرسة أن يتسلحوا لخوض معارك الحياة المادية ، وأن عنوان النجاح أن يتمكن المرء فى المستقبل من أن يشترى رغيفين ، لا أن يستبدل بما يفيض عن حاجته القصوى زهرة جميلة تقر العين وتنعش القلب

فلنحطم هذه الدور القبيحة العابسة ولنشيد مكانها دورا جميلة زاهية ، تشع فيها السعادة والمرح بالألوان والأنوار ، لا تقع فيها العين الا على ما يبعث فى القلب الاعجاب وحب الحياة ، ليشعر الطفل أن هذا الشخص

الكبير الذى يراقبه هو صديق حتون ، هو انسان مثله ، لا يؤدي واجبا ، بل يقوم برسالته عن رضى وحب ، وأن هذا الشخص الكبير الذى يقبل عليه باسما هو الساحر الأكبر الذى يرد ذكره فى هذه القصص الخيالية التى يسمعها وهو يلهث عجبا وشوقا ، الساحر الذى سيكشف له عن كنوز الجمال الباهرة التى أخذ بريقها يلوح في قلبه من حين الى اخر ، وهى لما تنبلج مشرقة وضاءة ..

ليخرج الأطفال الى الهواء الطلق فى حضن الطبيعة الزاهرة ، ليتحدوا بها وهى الأم الحنون ، مبعث البهجة والحياة ، لينصتوا الى أصواتها الشجية ، وترانيم الفرح والسرور التى تتصاعد من كل ما تدب فيه الحياة الخالقة .. ولنسمح لهم أن يعبروا عن الاحاسيس والرغبات التى تختلج بها قلوبهم ، أن يعبروا عنها بأسلوبهم الرشيق الجميل وبطلاقة وحرية ، لا بأسلوب الكبار بتصنع وجفاف . والطفل بطبعه شاعر وفنان ، له أسلوبه الخاص فى التعبير الفنى . وهو كالشاعر ، لا يمكن أن يحيا الا اذا عبر وغنى ورقص وجسم انفعالاته وعواطفه فى صيحاته وكلامه وحركاته وألعابه

والشاعر أيضا ، وكذلك كل فنان مهما اختلفت لديه وسائل التعبير ، كالطفل الطليق الحر الذى لما يتقيد بقيود الصنعة ! هو كالطفل ، لأن قدرته على الاعجاب لا تزال حية فياضة ، لأنه لا يزال يتطلع الى آفاق بعيدة مجهولة ، ستشرق شمسها فى هذه اللحظات المقدسة التى تتحرر فيها الروح من قيود المكان والزمان ، لكى تتحد بمصدر الفيض والجمال ..

الفن تعبير صادق ، ولا يكون التعبير الفنى جميلا

الا اذا كان صادقا ، ولا يمكن تذوق الآية الفنية الجميلة الا اذا كانت بطريقة ما تعبيرا عن جانب من جوانب أنفسنا . الفنان البارع هو الذى يجعلنا نتناغم مع ما يصدر عن فنه من شعر أو رسم أو موسيقى . هو الذي يذكى فينا جذوة الجمال التى كادت تطفئها مشاغل الحياة المادية ، بحيث نشعر فى لحظة خاطفة كأننا نشاركه فى وحيه ، وفى صعوده نحو النور والجمال . هو الذى يهتدى الى كهوف النفس ومغاورها ، مناديا بصوته السحرى أطياف الطفولة وأحلامها ، ليبعثها حية من جديد

لا يتم تذوق الجمال اذن الا عن طريق المشاركة الوجدانية . وهو فى الواقع خبرة فنية لا يمكن أن نعانيها الا بعد تصفية النفس من كل ما علق بها من أدران المنفعة الخسيسة والأنانية الضيقة ، والعودة الى سذاجة الطفولة وطلاقتها . فالمتعة الفنية نعمة يهبها الله لكل من أمكنه مشاركة الجمال فى صفاته وبهجته ، كما تهب الحياة جبين الطفل النور والاشراق ..



أثر الجمال في انفعال النفس

الانسان بطبعه تواق الى الكمال والى اقتناء كل ماينمي ثروته الروحية ، وفي سبيل هذا نراه يلتمس شتى الوسائل المؤدية الى تحقيق الانسجام : الانسجام مع نفسه أولا ، ثم الانسجام مع غيره من الناس . وكلما ارضى حاجته ـ سواء كانت هذه الحاجة جسمية أم معنوية ـ شعر بلذة . ومنشأ هذه اللذة اعادة التوازن الى جسمه أو نفسه ، وشعوره بازدياد حيويته ونمو قدرته على أن يطلب المزيد . ولكن اللذات لا تتفاوت فقط في درجات شدتها ، بل تختلف أيضا في طبيعتها ، والاختلاف في طبيعة اللذات يرجع الى اختلاف في طبيعة الحاجات التي قد يصل بعضها سريعا الى درجة الاشباع . واذا حاول المرء بعث الحاجة بطريقة صناعية مبتسرة ضعفت اللذة ، وانقلبت الى ملل ثم الى ألم . وكلما كانت الحاجة واضحة النداء كانت وسائل تلبية هذا النداء سريعة الأثر في ارضائها وأشباعها . اما اذا كانت الحاجة غامضة لا يدرك منها الانسان في بدء الأمر الا أصداء خافتة ، تعاوده بين حين

وآخر فى الحاح متزايد دون أن ينجلى عنها الغموض، ترجح المرء بين الامل واليأس وبين الرضا والقلق ، واكتفى فى كثير من الأحيان بلذة البحث عن اللذة المنشودة التى لم يشم منها الا لوامع خاطفة عابرة . ان السعادة والشقاء طرفان متضامنان متحدان ، وان كانا فى ظاهرهما ضدين متقابلين ، والانسان مخلوق تستهويه العلا كما تستهويه الاعماق ، وكثيرا ما يجد لذة مرة فى استطلاع كل ما هو بعيد خفى غامض . وفى قرارة نفسه تتصارع قوى خفية غاشمة ، يعجز عن ادراك كنهها وتقدير شدتها ، ولكن هذه القوى ليست صامتة ، فلا تلبث آثارها أن تظهر مستعيرة شتى الالوان من أحلام وأخيلة وانفعالات ولعب وتعبيرات لغوية وفن .

يجد الشخص الضعيف لذة فى تخيل القوة والعظمة ، وفى هذا التخيل يظفر بما يعوض عن عجزه وقصوره ، ويجد الطفل الطليق لذة من وراء لعبه ومرحه ونشاطه الزائد ، ويجد الشاعر ، وكل من فاض قلبه بالالهام . لذة فى التعبير عما يخالج النفس من آمال ومخاوف ، من أفراح وأحزان ، من أفكار وتصورات ، سواء استخدام فى التعبير عنها الأصوات والأشكال أم الأضواء والالوان أم شتى الرموز التى تبتدعها العبقرية بعد أن تكون حطمت أغلال المادة الجامدة ..

وفى أثناء الابداع الفنى يكون الفنان منقادا لروح اللعب الحر ، كما يكون فى الوقت نفسه متقيدا بمناهج الصنعة التى صقلتها جهود الاجيال المتعاقبة

ويشعر رجل الفن أنه يعبر فى آن واحد عن نفسه ، وكل ما تمتاز به من ذاتية وفردية ، وعن شىء آخر يفوقه ويغمره ، ذلك هو الطبيعة وآفاقها الواسعة ، ومابنبعث

منها من جلال وقوة ونظام

فى الفن تجاوب بين الفنان ونفسه ، وبينه وبين الطبيعة ، وبينه وبين من يتلقى آثاره الفنية ويتأملها . وقد يكون هذا التجاوب قويا أو ضعيفا ، ولكنه من مستلزمات الفن ، وهذا التجاوب الذى هو ضرب من المشاركة الوجدانية ، أو من التقمص الوجدانى ، هو لب الانفعال الذى يحرك الفنان عندما يبدع ، كما أنه يحرك نفس من يتلقى الاثر الفنى لتقديره والتمتع به

ان اتحاد اللعب ، وما يمتاز به من حرية وطلاقة ، بقيود الصنعة وقواعد الفن ، ثم وجود هذا التجاوب بين مبدع الفن ومقدره ، يجعلان من الجمال أمرا موضوعيا وذاتيا ، مطلقا وسبيا فى آن واحد . أى أنه على الرغم من تغير الظروف وتعدد الحضارات وتفاوت الاذواق توجد تعبيرات جميلة فى حد ذاتها ، أو بعبارة أخرى ان للجمال وجودا موضوعيا كما للحق وللخير . والجمال — لكى يدرك — لا بد من أن يتجلى فى شىء محسوس فيصبح هذا الشىء جميلا . والشىء الجميل يعبر عن الجمال ، مثلما يعبر الرمز عن المرموز اليه ، وكل تعبير يستتبع تأثيرا فيمن يتلقى هذا التعبير . ولكن ماهو هذا الجمال الذى تصدر منه هذه التأثيرات التى تحدث فى النفس المتعة الفنية والوجدان الجمالى ؟ .. قبل الرد عن هذا السؤال يجب أن نميز أولا بين ما هو طبيعى ، وما هو من صنع الانسان ، أى بين الطبيعة والفن . فاذا نظرنا الى الطبيعة قلنا أن الجمال هو التعبير عن نشاط خفى ينمو ويتطور وفقا لنظامه وقانون تكوينه . والنظام يتضمن معانى التوافق والتماثل والتحديد وتوازن العلاقات وانسجام النسب

ولكن اذا نظرنا الى آثار الفنون الجميلة وجدنا من الصعب فى بدء الامر تعريف الجمال بصفة مطلقة . فما هو العامل المشترك بين جمال قطعة من الشعر ونغمة موسيقية وصوره زيتيه وتمثال من الرخام ومعبد من المعابد الأثرية ؟ اننا نقول عنها كلها انها جميلة ، ونشعر بلذة خاصة عند سماعها أو مشاهدتها . فهل نقول ان كل هذه الآيات الجميلة تعبر عن نشاط نما وتطور وفقا لنظامه ؟ لا شك فى أن كل آية فنية تعبر عن نشاط خفى : عن فكرة أو رغبة أو حالة وجدانية معينة . لقد استطعنا بالمشاهدة والاستقراء والتجربة أن نكشف عن النظام الذى يخضع له كل ما هو من صنع الطبيعة . فهل من السهل تحديد النظام الذى يجب أن يسير بمقتضاه هذا النشاط ؟ أو ليس للعوامل الذاتية ، وللحالات المزاجية المتقلبة ، وللاعتبارات الاجتماعية التى تختلف باختلاف الحضارات . أثرها العظيم فى تقدير ما هو جميل وما هو قبيح من الانتاج الفنى . ونحن اذا عرضنا لتطور الأذواق خلال الاجيال والحضارات ، أو راعينا ما يعترى الذوق والتقدير الفنى من تغير فى مراحل العمر التى يجتازها الفرد من الطفولة الى الشيخوخة ، ألا يحق لنا أن نقرر أن لا وجود لجمال مطلق ، ولا لنماذج جميلة ثابتة للتعبيرات الفنية ، وأننا نحن الذين نخلع على الطبيعة جمالها ، وأنها لا تعكس لنا الا مانسقطه عليها من معان وحالات نفسية ، وأن ما هو جدير بالعناية هو معرفة هل بيننا وبين الجميل فى حكم الاصطلاح تجاوب ومشاركة وجدانية سواء أدت هذه المشاركة الوجدانية الى لذة أم لا ؟ !

الواقع أن هذه النظرة الأخيرة جديرة بالاعتبار ولكن قبل أن نلم بها نريد أن نقرر انه على الرغم من اهمية العوامل الذاتية لا بد من أن يتصف الأثر الفنى الجميل

بهذه الصفات الموضـوعية التى ذكرنا ، وهى النظام وما ينطوى عليـه من توافق وتماثل وتجـديد ، ومن توازن العلاقات وانسجام النسب . وهذا الأمر واضح فى الموسيقى .. وفى الشعر الذى هو موسيقى أيضا ، وفى الفنـون التصويرية التى تعالج الأشكال والالوان والاضواء ، وكل ما هو قابل للتشـكل . فالفن الجميل هو نشـاط حى ، ولكنه موزون ، والمتعة الفنية لدى المتأمل تنشأ من اللذة المصاحبة للشعور بالنشاط والحيوية والتوازن . فاللذة الجسمية تنشأ عن اعادة التوازن الى الوظائف العضوية بسد النقص أو ازالة الزائد ، واللذة المعنوية التى يثيرها الاثر الجميل تنشـأ عن الاحسـاس بالتوازن والانسجام والتعادل فى أثناء تحقيقها ، وتزداد اللذة شدة كلما هدد هذا التوازن بالاختلال دون أن يتحطم ، كأنه فى كل لحظة يحقق انتصار النظام على الفوضى

ولكن هذه العوامل الموضـوعية من نظام وانسجام تصطبغ دائما بصبغة ذاتية ، وقد تطغى العوامل الذاتية الى حد اخفاء كل ما هو موضـوعى ، وفى هذه الحالة تصبح الآية الفنية عرضة للتقديرات المتفاوتة ، بل قد تعد فى نظر بعضهم قبيحة ، وفى نظر غيرهم جميلة . وقد لا يرجع اعجاب المعجبين بها الى ما قد تثيره من لذة ومتعة ، بل الى أنها تحرك النفس ،وتزيد من توترها بدلا من أن جعلها تشعر بالاتزان والانسجام

ولكن نوع الاستجابة التى يستجيب بها الشخص للاثر الفنى لا يتوقف فقط على العوامل الذاتيـة وعلى آثار التجارب السابقة والعرف الاجتماعى ، بل يتوقف ايضـا على الغرض الذى أراد مبدع الفن ان يحققه . فبعض رجال الفن من شعراء ومصورين يرمون الى اثارة الانفعـالات

بتصوير أمر مثير للعواطف ، فى حين يعتبر غيرهم أن مثل هذا الفرض يحط من قيمة انتاجهم ، ويذهبون الى ان غرض الفن الوحيد هو تنظيم المادة الفنية وتشكيلها . وقد يحاول غيرهم التوفيق بين هذين الفرضين والاخذ بوجهتى النظر معا . ولا شك ان أثر الآية الفنية فى نفس المتأمل سيختلف باختلاف موقف كل من المبدع والمقدر من الاخر .
ففى التصوير مثلا يمكن التمييز بين ثلاثة انواع من التصوير مع اختلاف كل نوع فى غرضه الفنى . فلدينا اولا التصوير الكلاسيكى الذى يرمى الى التأليف بين الخطوط والاحجام ليكون منها كلا موحدا منظما . ولا يهتم المصور الكلاسيكى بأن يمثل اشياء واقعية ، أو بأن يثير الانفعال فى النفس بقدر ما يهتم بالخصائص الشكلية للصورة التى تضم الاجزاء المكونة لها لتجعل منها كلا منظما

ثم التصوير الرومنتيكى وهو الذى يقصد قبل كل شىء الى اثارة الانفعال ، وحمل المتأمل على أن يشارك الفنان فيما كان يعانيه من حالات وجدانية عندما تصور عمله ، او فيما يريد التعبير عنه فى لوحته من حالات نفسية

وأخيرا التصوير الوصفى وهو الذى يكتفى بأن يحاكى الاشياء الطبيعية ، وبأن يصورها كما هى فى الطبيعة لكى تثير فى نفس المتأمل ما تثيره المشاهد الطبيعية نفسها

وما يقال عن التصوير يقال أيضا عن الشعر الذى قد يعنى خاصة اما بالشكل والوزن والايقـاع ، واما باثارة الانفعال ، واما بالوصف الدقيق الصادق ، دون اهمال الناحيتين الاخريين . وكذلك الموسيقى ، غير أنها نادرا ما تكون وصفية . فلدينا الموسيقى الكلاسيكية التى يرجع تأثيرها الى صفاتها الشكلية ، والموسيقى الرومنتيكية التى ترمى خاصة الى اثارة الانفعال الذى قد توحى به مشاهد

الحب المؤثرة من أمل او يأس ، وفرح أو حزن ، وحسرة أو عزاء . .

ولكن هذه الاغراض كثيرا ماتكون متداخلة ، ويكون موقف من يتلقى الاثر الفنى غامضا مركبا ، فينشأ عن تفاعل هذه العوامل كلها حالة نفسية مركبة ، تتضارب فيها الحركات الوجدانية والاحكام العقلية ، وقد يغمر كل هذا موجات من التغيرات الفسيولوجية التى لايكاد يخلو منها انفعال من الانفعالات

ولقد قام بعض علماء النفس باجراء التجارب لتحديد أنواع الاستجابات الجمالية ، فاستخدمت الوان متفرقة ، او صور فنية شهيرة ، او قطع موسيقية ، وأسفرت جميع التجارب فى نتائجها عن أربعة نماذج من الاستجابات :

(١) النموذج الذاتى العضوى : يصف الشخص فيه تأثره بذكر الاحساسات الداخلية التى يشعر بها من توتر أو حرارة او انقباض

(٢) النموذج الموضوعى : يتخذ الشخص فيه موقفا عقليا بحتا ليحكم على صفات ما يشاهده وعلى مزاياه الشكلية ، مكتفيا بالتعبير عن تأثره الجمالى البحت

(٣) النموذج الارتباطى : يثير العمل الفنى فى الشخص المتأمل ذكريات وحوادث سبق ان شاهدها ، فيربط بينها وبين الاثر الفنى المعروض عليه ، مستخدما فى حكمه التشبيهات ، فتنبعث فى نفسه الانفعالات التى كانت تصاحب ذكرياته القديمة

(٤) النموذج الخلقى : ينظر الشخص فيه الىالاثر الفنى كأنه شخص مجسم يتصف بشتى الصفات ، كأن يصفه بأنه كئيب أو مخيف أو مروع او نشيط او خامل . . الخ، دون أن يشعر هو نفسه بما تفيده هذه الصفات من حالات

وجدانية ، على العكس من النموذج الذاتي الذي سبق ذكره ..

ولكن يجب ألا يخدعنا هذا التقسيم الذي قد يكون عيبه الكبير أنه منطقي اكثر مما تقتضيه هـــذه الامور الغامضة التي تتضارب فيها العوامل الفكرية بالعـوامل الوجدانية . فان الشخص الذي نجري عليه التجـارب يحاول وصف ما يشعر به شعورا واضحا دون التنبه الى ما قد تحدثه الدوافع اللاشعورية من كبت أو تشويه أو تغيير . فللعوامل اللاشعورية اثر كبير في تكييف انفعالنا للآية الفنية الجميلة ، على الرغم من عجزنا عن تحليل هذه العوامل وأثرها تحليلا واضحا كاملا ، كما أن أثرها بليغ في بعث الالهام لدى الفنان ، واثارة الصور والمعاني التي يبني عليها عمله الفني . فاذا كان الصراع الذي يعانيه الفنان ، والذي يعبر عنه في فنه ، هو نفس الصراع الذي يعانيه المشاهد أو المتأمل ، فلابد من ان يحدث التجاوب ، وان يشعر من يتلقى الاثر الفني بما يخفف عنـه ضغط الرغبات والانفعالات اللاشعورية المكبوتة . ولا يهمنا هنا ان تكون هذه الرغبات المكبوتة من طبيعة جنسية أولا ، وفي كثير من الآيات الفنية من شعر ومسرحيات وتصوير يكون العامل الجنسي هو سبب الصراع ، وهو المحرك الاساسي للتعبير والافصاح ـ ولكن مايهمنا هو عملية التعويض التي تحدثها الآيات الفنية الجميلة ، أو كما يقول أرسطو : عملية التطهير . فمشاهدة المأساة قد لا تسبب لذة فنية بمعنى الكلمة ، بقدر ما تسمح للمشاهد بأن يشعر من جديد بانفعالات مؤلمة متصلة بصراع لاشعوري مكبوت ، وقد يؤدي بعث هذه الانفعالات في الشعـــور الى خفض التوتر الذي كان ناشئا عن كبتها ، دون أن تفقد هـــذه الانفعالات التي يعانيها الشخص من جديد صفتها المؤلمة .

فى هذه الحالة يصبح من الصعب ان نقول ان المأساة سببت لذة فنية فى نفس من شاهدها ، وليس خفض التوتر الا نوعا من اللذة السلبية اذا صح هذا التعبير

بل يمكن القول ان فى بعض الحضارات الحديثة التى تمتاز بالسرعة والمنافسة والحياة الصاخبة ، كما فى المدن الكبيرة ، يرمى مبدع الفن من وراء عمله ، كما يرمى المشاهد ، لا الى تحقيق غرض معين ، او خفض التوتر الانفعالى ، بل الى ازدياد هذا التوتر واحداث حالة من التهيج والحمى الوجدانية ..

***

وصفوة القول أن تأثير الآية الفنية الجميلة لا يكون حتما احداث لذة جمالية خاصة . فقد يلبى المبدع أو المشاهد نداء الفن الجميل مدفوعا بعدة دوافع ، بعضها واضح فى الشعور ، وبعضها الاخر غير واضح ، ومن الصعب تقدير أثر كل دافع على حدة .. فالانفعال الجمالى ، أو التأثر الفنى ، حالة معقدة غامضة ، تمتد جذورها الى خصائص الانسان الفطرية ، ثم تتشكل وتتنوع بتأثير التجارب اليومية والخبرة النفسية التى يعانيها الانسان فى صراعه مع نفسه ومع غيره من الناس



طبيعة الفن

لا يزال الجدل قائما ، حادا عنيفا ، حول قيمة الفن الحديث المعاصر . والمقصود هنا بالفن الحديث بصفة خاصة تلك الحركات الجديدة التى ولدت مع القرن العشرين والتى أدت الى تكوين الاتجاهات الرئيسية التى تقتسم انتاج المصورين ، ويمكن تلخيص هذه الاتجاهات فى ثلاثة : التكعيبية والسريالية والتجريدية ، والطابع المشترك بينها جميعا الابتعاد عن الواقع وتشويهه ، بل انكاره وخلق تشكيلات غير مألوفة ، غير مفهومة ، تترك المشاهد فى حالة من الحيرة والسلبية ، بل تثير فيه غالبا شعورا بالاستنكار والنفور ، بل بالغيظ والحنق . ولكن هناك فئة من الناس ، وأن كانت قليلة العدد ، تقدر هذا الفن وتبنى تقديرها على الفهم والتجاوب وتعتبر أن هذه الاعمال التى يستنكرها الجمهور هى أعمال فنية أصيلة

ما هو سر الاختلاف بين المستنكرين والمحبذين ؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال يجب أن نقول ان مثل هذا الاختلاف ليس بالامر الجديد وأنه ليس خاصا بالفن المعاصر فتاريخ التصوير فى القرن التاسع عشر مثلا ملىء بالمجادلات العنيفة حول كل حركة جديدة تحاول أن تخرج عن الحدود

الصارمة التى وضعها التصوير الاكاديمى ، فهذه مثلا لوحة ديلاكروا الشهيرة « مذبحة خير » توصف بأنها مذبحة التصوير وأن الفنان لا يرسم بالفرشاة بل بمكنسة سكرى ، ولم يفلت كورو من بعده ، ثم الانطباعيون من النقد اللاذع ، بل ان جوجان وفان جوخ وسيزان قيل عنهم انهم يجهلون اصول الرسم والتصوير . ومع ذلك قد بيعت اخيرا احدى لوحات سيزان بما يعادل مائتى ألف جنيه ..

ويعد سيزان اليوم ــ وقد توفى سنة ١٩٠٥ ــ ممن وضعوا الاساس الاول للفن المعاصر وحرروا التصوير من القيود التى فرضتها عليه التقاليد ومهدوا له السبيل لكى ينقى لغته ويسترجع استقلاله الذاتى كفن قائم بنفسه . غير أن الجمهور تخلف فى تطوره عن تطور الفن فظل حبيس رؤيته التقليدية التى لا تفهم سوى المألوف والتى لا تبحث فى الفن الا عما يحاكى الواقع اليومى

وعلى ذلك يرجع سر الاختلاف بين من يستنكر الفن الحديث ومن يحبذه ان الاول ابى أن يساير التصوير فى تطوره وان يتعلم لغته الخاصة فأصبحت اللوحات الحديثة عديمة المعنى غير مفهومة ، ومن ثم جاء الحكم بأن الفنان الحديث يسخر بالجمهور وأن عمله لهو وهذيان . لا يمكن أن ننكر أن الثقافة تتطور وتتقدم وأن التقدم ليس محصورا فى دائرة العلوم وتطبيقاتها بل يتناول أيضا الاداب والفنون والتفكير الفلسفى ، لا شك أن معرفتنا لطبيعة الانسان أصبحت أوسع وأعمق مما كانت عليه فى الماضى بفضل التقدم الرائع الذى أحرزه علم النفس فى القرن العشرين

والواقع ان فهمنا لطبيعة النشاط الفنى قد عمق واتضح بفضل تقدم التفكير الفلسفى وبفضل الكشوفات التى

حققها علم النفس . ولا توجد نسبة بين البحوث والمؤلفات التى تنشر منذ مطلع القرن العشرين عن الاعمال الفنيـــة والابداع الفنى وشخصية الفنان والاديب وبين الشذرات القليلة التى نشرت فى القرون السابقة • ففى امكان الباحث اليوم أن ينفذ ببصره الى طبيعة الفن أكثر من ذى قبل وان يميز بدقة أكبر بين النشاط الفنى وغيره من الوان النشاط الاخرى التى تكون فى مجموعها سلوك الانسان كالصناعة والسحر والدين والعلم واللغة والحياة الاجتماعية

نعم ان هذه الجوانب المختلفة للنشاط الانسانى متداخلة ولكن ضرورة الدراسة والفهم تقتضى التمييز بينها دون فصلها بعضها عن بعض . ولفهم طبيعة الفن سننظر اليه من زاويتين : أولا من زاوية تطور الفرد من الناحيةالنفسية وثانيا من زاوية تطور الانسانية من الناحية الحضـــارية والثقافية. وقد نلمس بعض التوازى بين تطور الفرد وتطور الجنس البشرى فى مجموعه بشرط الا نفهم أن كل تطور جديد يقضى على مراحل التطور السابقة ، بل يجب ان نسلم ببقاء آثار الماضى واندماجها الى حد ما فى الاطوار الجديدة وإلا يصبح من المحال تفسير حالات النكوص والارتداد . بل يجب القول ، بصدد تطور الجنس البشرى ، بأنه لم يتم بصورة واحدة لدى مختلف الجماعات وانه من اليسير أن نتبين قيام عدة اطوار معا جنبا الى جنب على الرغم من اعتبار هذه الاطوار مراحل اجتازتها الانسانية فى رقيها

سنبدأ اذن بالقاء نظرة سريعة على تطور الحيـــاة النفسية لدى الفرد لتعيين المستوى الذى يظهر عنـده النشاط الفنى وعلاقة هذا المستوى بالمستويات الاخرى التى تسبقه أو التى تليه لكى نبين التيارات المختلفة التى فى غيره من ألوان النشاط الانسانى

ولا شك أن هناك وجهات نظر متعددة يمكن النظر من خلالها الى تطور الحياة النفسية لدى الفرد ، ولا داعى الى ذكر هذه الوجهات المختلفة ومناقشة قيمتها المنهجية والعلمية • فلابد أن نختار وجهة النظر التى توحى بهـــا الحقائق الاولية التى تسفر عنها دراسة السلوك ، سلوك فرد من الافراد داخل مجاله الحيوى . والامر الاساسى الذى يسترعى النظر هو أن السلوك يصدر عن توتر ويرمى الى خفض هذا التوتر ، أو بعبارة أخرى أن السلوك هــو دائما ، بشكل من الاشكال وبدرجة من الدرجات ، استجابة تكيفية • والقول بأنه استجابة يتضمن وجود منبـــه من شأنه اطلاق الاستجابة • والمنبه قد يكون خارجيـــا أو داخليا وفى معظم الاحيان يحدث تضامن بين المنبه الخارجى والمنبه الداخلى ، بل يجب القول ان المنبه الخارجى ، سواء أكان بسيطا – أى مظهرا من مظاهر الطاقة الطبيعية – أم مركبا – أى موقفا من المواقف الاجتماعية – لا يكتسب دلالته كمنبه سيكولوجى الا بفضل المنبه الداخلى الذى يتمثل فى أى دافع من الدوافع البيولوجية أو النفسية أو فى مجموعة من الدوافع المتفاعلة بعضها مع بعض

وتكون الاستجابة اما مباشرة واما مرجأة. اما الاستجابة المباشرة فانها تتخذ اما صورة الاقدام اذا كان المنبه ملائما أو صورة الاحجام اذا كان المنبه منافرا • وتكون الاستجابة الحركية مصحوبة بشحنة وجدانية ، اما لذة أو ألم . وتؤدى الاستجابة المباشرة الى خفض التوتر الذى احدثه المنبه وعندئذ تؤدى وظيفتها التكيفية . هذا فى حالة ملاءمة استعدادات الفرد وآلياته لمواجهة الموقف بنجاح . اما فى حالة عجز الآليات – سواء أكانت فطرية أم مكتسبة – عن خفض التوتر واغلاق دائرة النشاط اما بالاقدام والاستيلاء

على المنبه وتمثيله ، أو بالاحجام والفرار من المنبه وتجنب آثاره الضارة ، ففى هذه الحالة من العجز تظـــل دائرة النشاط مفتوحة ويظل التوتر قائما وتظهر استجابة من نوع جديد تتميز بزيادة اختلال التوازن وبمضاعفة التوتر وهذه الاستجابة هى التى نطلق عليها اسم الانفعال

وينطوى الانفعال على معنى النقص والفشل ويفيد دائما عدم التكيف الكامل ، ويصبح الانفعال ، خاصة عندما يتخذ صورة القلق ، دافعا جديدا يدعم الدافع الاول الذى صدر عنه السلوك الفاشل . وفى هذه الحالة ، أى فى حالة فشل الاستجابة المباشرة ، يضطر الشخص الى ارجاء الاستجابة التكيفية حتى يتمكن من تنمية اســـــتعداداته واعادة تنظيم امكانياته فى اطار أوسع يضم ما يحصله من معلومات جديدة وما يجنيه من استبصار وتبصر فى ضوء تجاربه السابقة .

والانفعالات التى يعانيها المرء ، بالاضافة الى نتـائج عمليات النضج والتعلم والى الخبرات الجديدة فى مجال العالم الخارجى ومجال الذات الشاعرة تؤدى الى تـكوين العواطف أو ما يعرف بالاتجاهات ، أو بالاسلوب الرئيسى الذى سيسور تفكير كل فرد ووجدانه وسلوكه العام

ونتيجة للتعلم والتحصيل يصبح فى مقدور الشخص ان يواجه مشكلته بقسط أوفر من النجاح . فيرى أنه لا يتحتم أن يتجه الفرد نحو الحل الواقعى المباشر ، فقد يلجأ لسبب من الاسباب الى استجابة بديلة من شـأنها أن تخفض التوتر بصورة رمزية تعويضية ، اذ لابد ان نذكر هنا أن خلال النمو النفسى يزدوج مجال النشاط الى مجال حركى ومجال ذهنى من جهـة ، والى مجال واقعى آخر من جهة أخرى ، كما أن اثار الخبرات اليومية لا تظل ماثلة

فى الشعور بل تتوارى معظمها فى اللاشعور

ومما يميز الانسان عن الحيوان هو بصفة خاصة قدرته على أن يحيا من حين الى آخر فى عالم الخيال وان يخلق عالما من الرموز والتصورات الوهمية وأن يرضى دوافعه النفسية بشتى الطرق البديلة والتعويضية التى يكتشفها أو يبدعها أو التى توحى بها أليه المواقف التى تضمه . وقد أشرنا فى موضع آخر (١) الى الدور الهام الذى تؤديه المخيلة فى عملية الابداع الفنى ..

والاستجابات البديلة أنواع : أحلام اليقظة ، وأحلام النوم ، واللعب ، ومعظم أعراض الامراض النفسية ، ثم النشاط الفنى فى جانب من جوانبه . وأقول فى جانب من جوانبه لان النشاط الفنى غير مقصور على عالم الخيال وعلى ما يقوم خلف هذا العالم من انفعالات وعواطف واتجاهات ، فهو من جهة أخرى ضرب من الاستجابة الواقعية التى يتجاوز أثرها حدود الفرد حتى يصل الى المجتمع للتأثير فيه وتشكيله الى حد ما بأسلوبه ونمطه . فاذا كان العمل الفنى بالنسبة الى الفنان وسيلة من وسائل التنفيس والتطهير والابتهاج من حيث هو تعبير رمزى ، فهو بالنسبة الى المجتمع آلة تنقل انطباعات الفنان ورؤيته . العمل الفنى بمثابة مرآة تعكس فى آن واحد صورة الفنان وصورة مجتمعه ، لا الصورة المحتجزة المصطنعة المألوفة بل الصورة الحية المتحركة للتوترات الداخلية التى تعمل فى أعماق الفرد وفى التيارات الخفية التى تحمل المجتمع الى طور جديد من أطواره المقبلة . فالعمل الفنى الصادر

---

(١) لزيادة توضيح مراحل النمو النفسى ، كما رسمنا خطوطها الاولية هنا ، يمكن الرجوع الى كتاب المؤلف ، مبادىء علم النفس العام ، الفصل الاول والثانى ، والفصل الحادى عشر عن التحليل

من اعماق النفس والذى يعبر عن الشخصية بكليتها والذى يعكس بشكل من الاشكال حالة المجتمع يظل يحمـــل فى طياته آثار التناقض الخصب الذى يتنازع نفسية الفنان والتناقض الاصيل الذى يبعث فى المجتمع حركة التطور والتقدم . وما يقال عن الفنان المبدع يقال أيضا عن المتذوق فلا بد له أن يشارك الفنان ويشارك مجتمعه فى هذا الصراع والتوتر ، فى هذا التناقض الذى يكون لب الوجـــود ، والموت ، بين الاطمئنان والقلق ، بين الامل واليأس . وكل التناقض بين الحب والبغض ، بين اللذة والالم ، بين الحياة والموت ، بين الاطمئنان والقلق ، بين الامل واليــأس وكل طرف من هذه الاطراف وثيق الصلة بالطرف الاخر ولا يمكن أن يقوم أحدهما دون الاخر ، وليست المتعة الحقيقية فى السكون والراحة ، بل فى الحركة التى تحاول التوفيق بين المتناقضات الملازمة بعضها لبعض ، دون أن تصل ابدا الى التوفيق التام . فالمتذوق الحق هو الذى يشارك الفنان فى كفاحه الاليم المؤدى الى ابداع التعبيرات الرمزية ، هو الذى يتقمص فى الحظة التجلى شخصية الفنان فيحس باحساسه ويندمج فى وجدانه ويتحد معــه فى مجهوده وحركاته التعبيرية بحيث يخيل اليه أنه هو المبدع ، وهو المعبر ، فتزول المسافة التى كانت تفصــل بينه وبين الفنان ، دون ان يقع فريسة للهذيان ، أى دون أن يفقد ذاتيته ، فيعود المتذوق الى نفسه وهو أكثر ثراء وابتهاجا

ولكن لكى يتحول المشاهد الى متذوق عليه أن يطهر نظرته من الشـــوائب النفسية وان يطهـــر فؤاده من الاعتبارات الفكرية التى تحوم حول الفن وهى ليست من صميمه ، سواءاكانت هذه الاعتبارات فلسفيـــة أم أخلاقية أم سياسية أم اجتماعية ، عليه أن يتعلم لغـــة الفن وأن يرتدى مسحه قبل ان يلج محرابه ، فالرؤية

والرؤيا فى مجال الفن هما فى نهاية الامر شىء واحد

***

نتنقل الآن الى النظر فى طبيعة النشـــاط الفنى من زاوية تطور الانسانية . فالموقف الاول الذى وقفـــه الانسان ازاء الطبيعة هو مواجهة مطالب الحياة اليومية ، الحصول على الطعام وعلى المأوى ، الدفاع عن النفس من الحيوانات الضارية . وقد اضطرته الحـــاجة الى ابتكار الســـلاح والادوات الاولية التى تزيد من قوته العضلية ومن قدرته على قهر الطبيعة واستئناسها . ولكن هذا الابتكار كان محصـــــورا فى دائرة الاغراض النفسية ، غير أنه يمثل الوثبة الاولى للفكر الانسانى

ثم اتسعت دائرة النشاط فى مجالى الســحر والدين ويمثل هـــذا النشاط الجديد وثبة جديدة فى طريق التطور غير إننا ما زلنا أمام محاولة الانسان لاحداث أثر مفيد ، أثر يخدم حياته . ولكن هذا الغزو الجديد هو توسيع للآفاق فى المكان والزمان واضافة أثر القوى الروحية الى أثر القوى الطبيعية

ثم جاء النشاط الفنى ، بعد ان حقق الانسان الاول قسطا من الطمأنينة والاستقرار . ويمثل النشـــاط الفنى الوثبة الثالثة للفكر الانسانى ، اننا بصدد تطور جديد ، غير أنه ليس بتطور يسير فى خط مستقيم ، بل هو تطور تتخلله تغيرات فجائية ، تطور يقفز من مستوى الى مستوى جديد ، يعتمد على القديم ولكنه يتحرر منه لخلق صورة جديدة ، فيه شىء من الصـــناعة ومن السحر ومن الدين ولكنه يتجاوز وظيفة كل منها لـكى يقوم بوظيفة جديدة . فالانسان الصانع والســـاحر والمتدين يحاول ان يصنع العالم وان ينظمه ، أما الانسان

الفنان فانه يحاول أن يعبر خلال العالم عن نفسـه . ولكنه لا يعبر عن العالم الذى تدركه خلال نشـاطها التكيفى ، هو تعبير عن نظرة جديدة ، عن رؤية تجرد العالم من صفاته النفعية

ان النظرة التكيفية تدرك الاشياء للاستيلاء عليها ، لأكلها وتدميرها ، للوقاية منها اذا كانت ضارة ، فهى تبحث عن لذة عضوية وتحـاول أن تتفـادى الألم العضوى . اما النظرة الفنية فهى نقيض النظرة التكيفية النفعية ، ولكن فى كلتـا النظرتين التكيفية والفنيـة نستخدم حواسنا . فالسؤال الذى يفرض نفسه علينا هو الاتى : هل لحواسنا وظيفة تكيفية وأخرى فنية أو استطيقية جمالية ؟

فى هذا السؤال يكمن لب المشكلة ، وللاجابة عنـه سنشرع فى القاء نظرة سريعة الى تطور الحواس فى الانواع الحيوانية . ان حاسة اللمس هى التى ظهرت فى بادىء الامر ، وكانت فى أول الامر منتشرة غير متمايزة الاعضاء والمواضع ، وليست الحواس الاخرى سـوى تخصص لحاسة اللمس . فالذوق تخصص غشاء اللسان للتنبه بمنبهات كيميائية ، وكذلك الشم ليس سـوى تخصص غشاء الانف للتأثر بمنبهات كيميائية أيضـا والصلة وثيقة جدا بين حاستى الذوق والشـم . أما العين فهى تخصص يقع على الجلد لتركيز الضوء وكانت الاذن فى بادىء الامر عضوا يقوم باستقبال الاهتزازات وباثارة الاستجابات الخاصة بتوازن جسم الحيـوان وأوضاعه المختلفة

واللمس والذوق حاستان للتنبيه بالتماس ، فلا بد من أن يلمس المنبه سطح الجلد او الغشاء ويضغط عليه

لكي يحدث التنبيه الحسي . وفي الشم قد يكون الجسم الفائح بعيداً ولكن أجزاء منه لطيفة جداً تنفصل عنه وتصل الى غشاء الانف لتنبهه . أما في البصر والسمع فلابد من وسيط بين المنبه وعضو الاحساس ، فهما حاستان تدركان عن بعد ولذلك فان قيمتهما التكيفية تفوق بكثير قيمة الحواس الاخرى لانهما تسمحان للكائن الحي بالاستعداد والتوقع ، وهما مفيدتان جداً في حالة الدفاع ..

ان اللمس والذوق والشم مفيدة أيضا في حالة الدفاع غير أن المسافة بين المنبه والجسم صغيرة بحيث لا تسمح باتخاذ الاحتياطات مقدما ، ولا تزداد فائدتها التكيفية الا بمعونة العين او الاذن ، ثم انها من خصائص الاعضاء التي من عملها الاستيلاء على الشيء ، والاستيلاء على الشيء الملائم للجسم مصحوب دائما بلذة ، فهي اذن حواس مشحون نشاطها بشحنة وجدانية كبيرة

أما حاستا السمع والبصر فهما في الاصل مجردتان عن هذه الشحنة الوجدانية التي تصاحب تنشيط حواس الاستيلاء

ومما هو جدير بالملاحظة ان حواس اللمس والذوق والشم لم تؤد الى خلق فنون خاصة بها ، في حين أن الفنون الجميلة هي فنون سمعية وبصرية . فالارتقاء من المستوى النفعي الى المستوى الاستطيقي الجمالي لم يتم الا في مجالي السمع والبصر . ان اللذة العضوية تستغرق نشاط اللمس والذوق والشم ، وعندئذ يؤدي الاشباع الى اغلاق دائرة النشاط . أما ارتقاء السمع والبصر الى المستوى الاستطيقي فالدليل عليه قيام الفنون الجميلة . واللذة هنا ليست عضوية بحتة ، هي لذة فنية نتيجة التجرد من النزعة النفعية . ولهذا السبب

تكون الاذن والعين فى حاجة الى تربية خاصة لكى تفهما لغة الفن ، بل لكى نتعلم أولا هذه اللغة . ومما هو جدير بالملاحظة أن تهذيب الاذن من الناحية الاستطيقية أسهل من تهذيب العين ، على الرغم من أن الانسان عادة قد يعترف بعجزه عن فهم بعض الوان الموسيقى البحتة ، ولكنه لا يقبل أبدا أن يعترف بجهله فى ميدان الفنـــون التشكيلية فهو يبادر دائمـــا الى ابداء رأيه ســـواء بالاستحسان أو بالاستنكار

ويرجع سبب هذا الاختلاف الى أن عنـاصر لغـــة الموسيقى ليست مســـتمدة من الطبيعة ، فالطبيعة لا تحوى الا الضوضاء ، أما الاصوات الموسيقية والالحـان والتأليفات الصوتية فهى من عمل التجريد والخلق ، هى مجردة منذ البداية من الطابع النفعى وتتميز الى درجة قصوى بطابع الاختيار والابتكار ، فان سلم الموسـيقى مصطنع وموضوع وضعا . ثم ان تركيب قوقعة الاذن من الناحية التشريحية يهيئها للاســـتجابة للايقـــاع والالحان ..

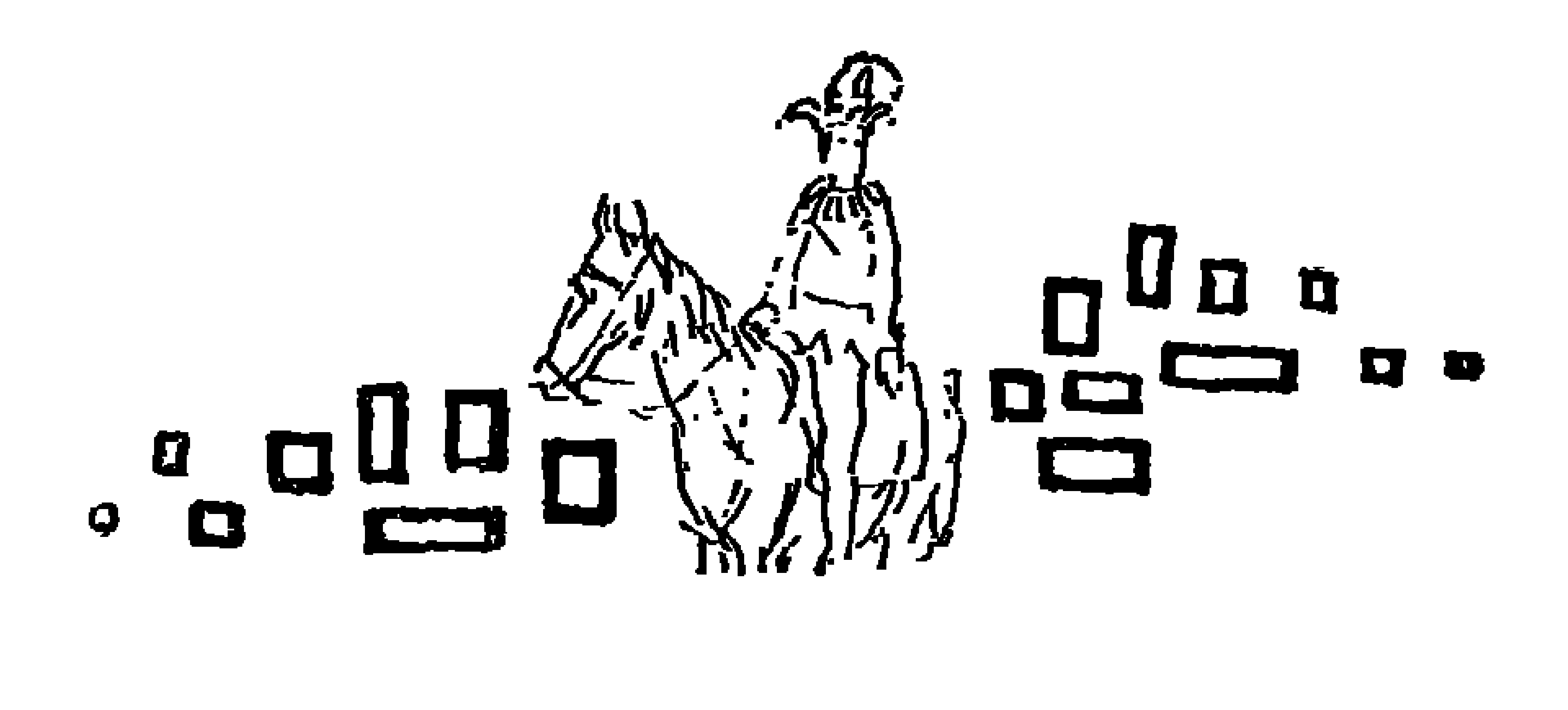
أما لغة التصوير فانها لا تختلف عن لغـة الطبيعة ، فالاشياء تبدو ملونة وذات أشكال وأحجام ، والعنصر الذى يحتاج الي التجريد هو الخط مع أن الطبيعة قد توحى به بسهولة . فالعين اذن أكثر التصاقا بالخصـائص الحسية للطبيعة من الاذن ، فعليها اذن لكى تسمو فوق مستوى التكيف النفعى أن تبذل مجهودا اكبر . فهى تستعير من الطبيعة مباشرة لغة الالوان والاشكال ولكن لابد من خلع دلالة جديدة على عناصر هذه اللغة الطبيعية

ويمكن تلخيص الفـرق بين الموقف النفعى والموقف الفنى بأن نقول ان فى الاول : لون الشيء يدلنا على الشيء

أما فى الثانى فليس الشىء سوى وسيلة لمعرفة اللون

والفن الحديث ، على الرغم من بعض الانحرافات التى تظهر من حين الى آخر ، ليس سوى محاولة جـــريئة لتخليص لغة التصوير من الشوائب النفعية وذلك ضمانا لاستقلاله كفن ـ بحيث لايحاكى النحت ـ اعتمادا على تحليل الاحساس البصرى والتعبير عن هـذا الاحساس بواسطة قيم شكلية ولونية . فاللوحة دلالتها تشكيلية لا موضوعية . ان الموضوع أو الشىء الخارجى هو مجرد سند أو وسيلة وقد يكون عقبة فى نظر الفنان

والفن التجريدى المعـــاصر هو المرحلة الاخيرة التى وصل اليها التصوير فى محاولته خلق لغة خاصة به ، لغة تتكون من نسب بين الاشكال والخطوط والالوان كما أن الموسيقى تتكون من نسب وعلاقات صوتية . فمن أراد أن يفهم لغة الفن الحديث فعليه اولا ان يتعـــلم أصولها ..



مشكلة الإبداع الفني

في دراستنا لسيكولوجية النشاط الفني آثرنا أن نرسم أولا الخطوط الرئيسية للاطار الاجتماعي والثقافي الذي يحيط بانتاج الفنانين ، وقد رأينا أن كل عصر من العصور الكبرى التي تقتسم تاريخ الفنون الجميلة يمتاز بأسلوبه الخاص وأن المحك الرئيسي الذي يسمح بالربط بين الاساليب الفنية المختلفة هو ما سميناه بالتكافؤات الشكلية • وعلينا الان أن نتجه من هذا الاطار العام نحو النقط المركزية التي تملأ هذا الاطار والتي تكون مضمونة مع ما يمتاز به هذا المضمون من تنويعات خاصة ناشئة عن الطابع الشخصي لكل واحد من الفنانين المبدعين

وأول مشكلة تثار أمامنا ونحن نتجه من الاطار الى مضمونه : مشكلة الابداع الفني • هل الفنان مجرد صدى لعصره ؟ هل هو بمثابة المرآة التي تعكس بطريقة سلبية الاشعة التي تسقط عليها ؟ هل المجتمع هو وحده مصدر الوحي ، وعبقرية الفنان المبدع ليست سوى أداة خلقتها الاقدار ؟ هل هناك بجانب هذه المحصلة الناشئة عن التفاعل العشوائي بين عوامل الوراثة وعوامل البيئة عامل

شخصى ينتمى الى عالم الفكر والحرية يقوم باستغلال ما تقدمه الصدفة البحتة ؟

ان الاجابة عن هذه الاسئلة تقربنا من حل الطرف الاول من المشكلة وهو الابداع بوجه عام ، وهناك طائفة أخرى من الاسئلة يثيرها الطرف الثانى وهو الفن وطبيعته ..

هل يكفى أن يتألم الانسان وأن يصرخ من الالم لكى تتحول صرخته الى شعر أو الى لحن موسيقى ؟ هل يكفى أن يلعب الطفل بالخطوط والالوان لكى يتحول هذا اللعب الى لوحة فنية ؟ هل كل تعبير وان كان صادقا تعبير فنى ؟ وهل كل صياغة وان كانت محكمة من شأنها أن تثير الاحاسيس الجمالية ؟

من الواضح أن الاجابة عن هذه الاسئلة ستكون بالنفى ، اذ أن كل عامل من هذه العوامل لا يكفى لكى يخلع على العمل صفة الفن . وربما اذا ألفنا بين هذه العوامل كلها ـ أى بين الانفعال والعاطفة ، واللعب والتلقائية ، وصدق التعبير وطرافته ، وأخيرا الصنعة المحكمة والتمرين الموجه ـ نكون قد حققنا الشروط الاساسية التى تكفل فنية العمل وجماله . ولكن ألا يوجد عامل أولى جوهرى لا يمكن أن يتم دونه هذا التأليف ؟ وهذا السؤال الاخير يعود بنا الى الطرف الاول من المشكلة التى نحن بصددها ويضطرنا الى أن ننظر بشىء من التعمق فى عملية الابداع فى حد ذاتها ..

هل يمكن أن يتم الابداع صدفة واتفاقا ، ودون أن يكون هناك توجيه ما ، واحساس ـ ولو خفى غامض ـ بالهدف؟ قد يكون ذلك ولكن المحاولة العشوائية التى تنجح مرة تقتضى ملايين المحاولات الفاشلة ، واحتمال تحقيق المحاولة الناجحة مرة ثانية احتمال ضئيل جدا لان مبدأ النجاح يظل

مجهولا فالابداع يقتضى بالضرورة نشاط العقل وهو فى الواقع أعلى الوظائف العقلية وأكثرها تعقيدا

وقد أجرى علماء النفس دراسة عملية الابداع أو الخلق تحت اسم المخيلة المبدعة ، وهم يميزون بين نوعين من التخيل ، التخيل الاسترجاعى وهو تمثل صور المحسوسات فى الذهن ، والتخيل التأليفى أو الابداعى الذى ينظم صور المحسوسات فى تركيبات جديدة

والتخيل الاسترجاعى ليس فى الواقع الا عملية تذكر الصور المحسوسة دون تحديد نشأة هذه الصور فى الزمان والمكان ودون ارجاعها الى خبرتنا الماضية ، أما التخيل الابداعى فانه يقتضى عملية تفكيك التركيبات القديمة واختيار بعض العناصر من هنا ومن هناك والتأليف بينها فى تركيبة جديدة ، بعد تغيير القيمة الوظيفية للعناصر المفككة بحيث تكتسب التركيبة الجديدة صفة الابداع أو الابتكار

ويعترض على هذا الرأى بأن النشاط العقلى ليس محصوراً فى دائرة الصور الذهنية ، وأن هناك معانى وأفكاراً لا يتمثلها الذهن فى شكل صور ذهنية حسية ، وأن الابداع يتناول هذه المعانى والافكار المجردة دون الاعتماد دائما على الصور الحسية ، وأنه يمكن أن نفكر دون أن نستخدم الالفاظ اللغوية أو الصور الذهنية المحسوسة ، ولا يتحتم أن يكون مضمون التفكير شعوريا فى جميع أنحائه ، بل هناك جوانب لا شعورية ، لا يدرك الشعور سوى نتيجة هذه العمليات اللاشعورية . ثم ان لغة الرياضة والفلسفة والعلم مليئة بهذه المفاهيم المجردة التى ابتكرها التفكير والتى لا يمكن دائما تحويلها الا الى صور محسوسة

وعلى ذلك يجب التمييز بين الابداع من حيث هو وظيفة

عقلية فكرية بحتة وبين القدرة على تكوين الصور الذهنيه وعلى تمثل الافكار أو الاشياء بطريقة عينية مجسمة وهذه القدرة الاخيرة تتفاوت درجتها تبعا للافراد ، وهى تميز الفنانين بصفة خاصة ، غير أن الفنان نفسه لا يقتصر ابداعه على عالم الصور بل يتناول أيضا المعانى والافكار المجردة . فهو لا يتخيل دائما بل فى امكانه أن يبدع دون أن يتخيل والادلة على ذلك كثيرة جدا ، فالشاعر أو الاديب لا يعيش فقط فى عالم الصور الحسية والالفاظ

والمصور لا يقصر نشاطه فى دائرة الخطوط والالوان والاضواء والظلال . والموسيقى عندما يرتقى بفنه الى مستوى الموسيقى البحتة غير التعبيرية – لا يستلهم فقط عالم الاصوات والانغام . فهناك قبل أن تتزاحم الالفاظ لدى الاديب ، وقبل أن تتعانق الخطوط وتتجاوب الآلوان لدى المصور ، وقبل أن تنسجم الاصوات وتتنوع الالحان لدى الموسيقى ، نشاط عقلى يدور خلف عالم الصور ، تنبض فى ثناياه حركات الابداع ، وذلك مهما يكن هذا النشاط غامضا ومهما تكن هذه الحركات الابداعية خفية

وما هو هذا النشاط العقلى الذى يكمن فى قلب حركة الابداع ؟ هل هو شيء آخر غير النشاط العقلى الذى يوجه السلوك الذكى ؟ يبدو لاول وهلة أن الابداع والذكاء شيء واحد . ألم يعرف الذكاء بأنه القدرة على ابتكار الحل عندما تواجه الكائن الحى مشكلة ما ؟ أو بأنه القدرة على التكيف فى المواقف الجديدة ؟ ولكن هناك تعريفات أخرى للذكاء تختلف عن السابقة وان كانت قريبة منها بوجه من الوجوه . أليس الذكاء هو أيضا القدرة على الفهم ، وعلى ادراك العلاقات والمتعلقات ، وعلى التجديد والتعميم ، وعلى ادراك العلاقة بين الوسيلة والهدف ؟

ان كل هذه التعريفات صحيحة ولا يدل تعددها الا على عمق مشكلة الابداع وتشعبها ، فليست كل المشكلات سواء. فهناك المشكلة التى تواجه الشخص من الخارج وتفرض نفسها عليه فرضا وفى هذه الحالة يكون الموقف موقف فهم وادراك للعلاقات واعادة بناء معطيات المشكلة ، وهنـــاك المشكلة التى تنبع من داخل الشخص ، وكدنا نقول المشكلة التى يبتدعها الشخص لكى يمنح نفسه متعة حلها ، وفى هذه الحالة يصبح المبدع بصدد بناء المشكلة وبناء حلها ، وذلك ابتداء من معطيات ناقصة غامضة ، وعلى الرغم من العقبات والفجوات التى تعترض سبيله . واذا كان يحق لنا أن نمنح الذكى قدرا من القدرة على الابداع ، فان هـذه القدرة تصل الى ذروتها لدى العبقرى ـ والعبقرى هـو المبدع الحق

قد يبدو هذا التمييز تعسفيا بعض الشيء ، وربمـــا يمكن ان نخفف من هذا التعسف بالقول بوجود مستويات مختلفة لملء الفجوة التى احدثناها بين مجرد الفهـــم والابداع الخلاق . ففى المســـتوى الادنى نجد الفهم المحصور فى مشكلة خاصة دون القدرة على تعميم مبدأ الحل . ثم تزداد هذه القدرة على التعميم كمـا تزداد عملية التعقل عمقا حتى نصل الى نوع من التعقل يمتاز بقدر كبير من الاشعاع والتعمق بحيث يمكن ادراك أوجه الشبـه بين مشكلات تبدو لاول وهلة مختلفة فيما بينهـا تمام الاختلاف . والعبقرى هو وحده الذى يتمتع بمثل هذه القدرة الفائقة ، ولهذا السبب نجد أن كبار العباقرة برزوا فى عدة ميادين فى آن واحد أمثال ديكارت وليبنتز من بين الفلاسفة وجوتيه من بين الادباء ، وميكيل انجلو ، وليوناردو دافنشى من بين رجال الفن ، فكانت لكل هؤلاء جولات ناجحة فى ميادين أخرى غير ميدانهم الخاص

رأينا أن العامل المشترك بين المستويات التى تربط بين مجرد الفهم والابداع الخلاق هو درجة تعميم المبدأ الذى يقوم عليه الحل وعملية التعميم تقتضىاولا التجريد الذى يعزل الصفة التى ستعمم على أساس اشتراكها فى الاشياء المتشابهة • ولا يتحتم ان تتم عملية التجريد فى المستوى الشعورى التأملى ،فهناك مايشبه عملية التجـريد فى سلوك الحيوانات والاطفال الصـــــغار فى مواقف حل المشكلات العملية ، ونكون حينئذ بصدد ما يعرف بالذكاء العملى فى مقابل الذكاء النظرى او التأملى . ففى مجال الذكاء العملى يتناول النشاط الاشياء المجسمة ولا يمكن تفسير السلوك الذكى فى المجال العملى الا اذا افترضنا وراء النشاط الحركى نشاطا ادراكيا يتنـاول العلاقات التى يمكن أن تقوم بين أجزاء الموقف ، وهذا النشاط الادراكى هو من قبيل التجريد ولكنه تجريد تلقائى

أما فى مجال الذكاء النظرى أو التأملى فقد يقـــل الجانب الحركى ويكاد النشاط ينحصر فى مجال الذهن ، فيتناول بدلا من الاشياء ما يرمز اليها من معان وأفكار ، وتكون حينئذ بصدد تجريد تأملى شعورى . ولكن حتى فى مجال الذكاء النظرى ، بل فى مجال الابداع الفكرى ، لا ينعدم التجريد التلقائى . وما يقال عن التجريد فى شكليه : التلقائى والتأملى ، يقال أيضا عن التعميم

فتجد أن عملية حل المشكلات سواء أكانت عملية أم نظرية ، وكذلك عملية الابداع عند مستوياتها العليا لاتتم بفضل النشاط الادراكى او العقلى دون أن يبعث هذا النشـــــاط ويغذيه دافع من الدوافع ، ودون ان يكون مصحوبا بشحنة وجدانية تزداد أو تنقص أو تتلون بشتى الالوان تبعا لدرجة اشباع الدافع او احباطه

والدافع الاساسى لدى الحيوانات والاطفال الصـغار

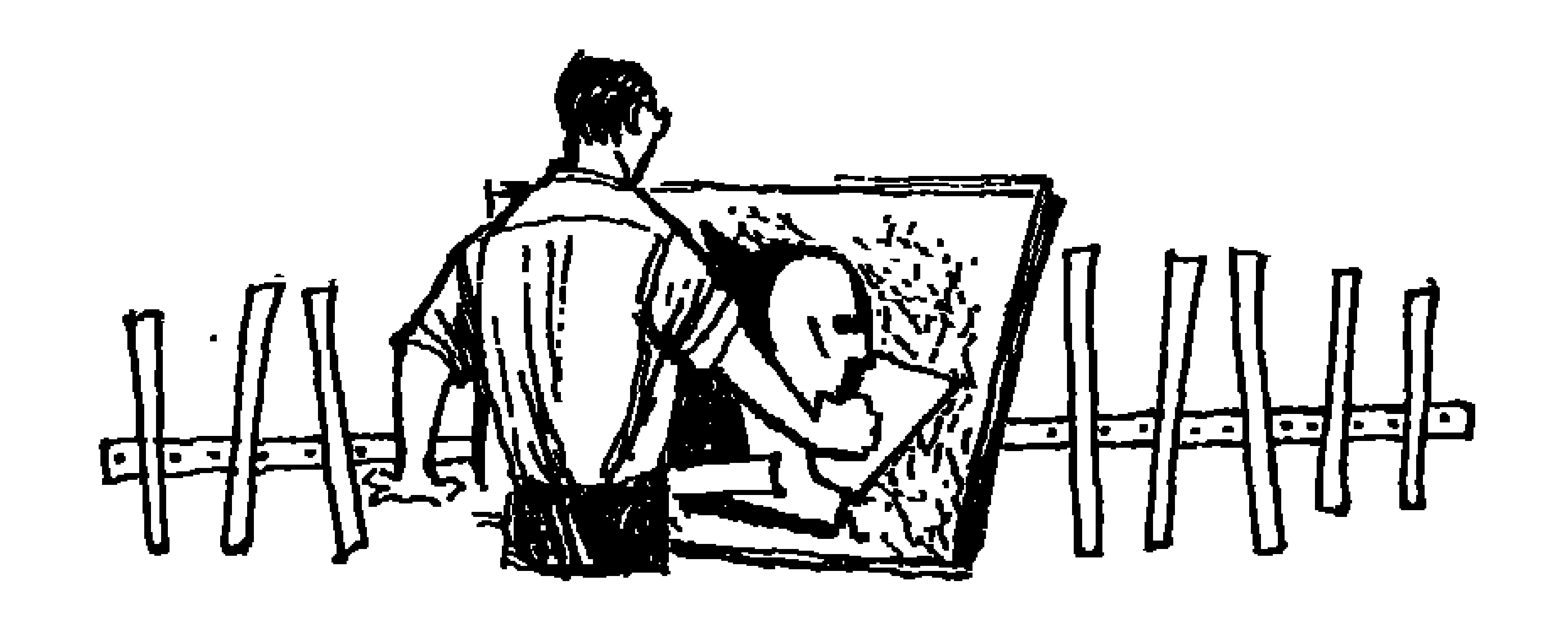
محصور فى دائرة الحاجات العضوية والحيوية المباشرة . وبمجرد اشباع الدافع تغلق دائرة النشاط ويعـــــود الكائن الحى الى حالة من التوازن والاستقرار حتى يبعث الدافع من جديد . والصفات المدركة فى هـــذه المواقف الحيوية الاولية هى صفات وظيفية ، اى هذه الصفات التى تكون لها قيمة مباشرة بالنسبة الى اشباع الدافع أى الصفات من حيث فائدتها او ضررها . فالقيمـــــة الوظيفية لا تعدو ان تكون قيمة نفعية . وتنطبق هذه الحقائق على جوانب كثيرة من سلوك الاطفال والراشدين عندما يدور نشاطهم الحركى او الذهنى فى مجال الدوافع البيولوجية . ولكن ما يميز الانسان عن الحيوان هو أن الاول مدفوع ايضا برغبته فى المعرفة وفى تركيز خبراته من حين الى آخر فى مجال الشعور ، نعم ان المعرفة قد تصبح بدورها وســــيلة من وسائل تحقيق الدوافع البيولوجية ولكن هذا لا يمنع أن تصبح غاية لذاتها وان يحاول الانسان أن يعرف وان يكشف عن الحقائق وان يبتدع دون أن يربط بين نشاطه وبين غرض نفعى . أليس معنى هذا ان الاكتشافات العلمية لم تحفـــــزها أبدا مشكلات عملية حيوية ، ولكن هناك بجانب الاعتبارات النفعية حافزا أصيلا ينبع من أعماق الشخصـــــية الانسانية يدفع الانسان الى أن يخلق لمجرد متعة الخلق ، كأن الخلق أمر ضرورى لا يمكن تجنبه .

واذا كان التجريد التلقائى هو الخطــــوة الاولى فى الطريق المؤدى الى الفهم او الى الابداع فهل يوجد مثل هذا التجريد لدى الاديب أو الفنان وما هو الطابع الخاص الذى يميز عملية التجريد فى ميدان الابداع الفنى . ننتقل بهذا السؤال الى الشطر الثانى من المشكلة التى نحن بصددها وهو طبيعة الفن ولا يتسع المقام لتفصيل القول

فى هذا الموضوع وسنكتفى هنا بذكر أهم النقط . انه من البديهى ان العمل الفنى ليس مجرد محاكاة للواقع وليس مجرد مهارة صناعية لتكرار العمل نفسه . واذا كان الفنان يستند من جهة الى العـــالم الواقعى والى الطبيعة غير انه من جهة أخرى يقوم بتشكيل المعطيات الاولى التى يقدمها له الواقع وفقا لرؤية شخصـــية فيطبعها بأسلوبه ويعود هذا الاسلوب بدوره بشكل الواقع أى يجعل متذوق الفن يرى الواقع خلال أسلوب الفنان

فالفنان يقوم بعملية تجريد ولكن الصـفات المجردة والجوانب المعزولة فى رؤيته ليست لها قيمة وظيفيـة نفعية . فالتجريد التلقائى الذى يكمن وراء نظرة الفنان الى الواقع هو تجريد عاطفى يتناول القيم الاستطيقية ، اى التى يعتبرها فى نظره قيما جمالية ، وهى القيم التى تكون لغة فنه الخاصة ، الاصوات والايقاع والاشـكال وما يقوم بينها من تجاوب وانسجام او من تقابل وتنافر ..

فالدافع هنا ليس دافعا عضويا بيولوجيا ، كما أنه ليس دافعا معرفيا بحتا ، بل هو الدافع الى الخلق فى مجال خاص ، هو المجال الاستطيقى ، يختلف جوهريا عن المجال النفعى كما انه يختلف عن المجال الفكرى الاستدلالى . فالفنان لا يرمى الى اثبات شىء او نفى شىء ، لا يرمى الى الاقتناع او الدعاية ، وليس فنه وسيلة من وسائل العيش بل هو يعيش فنه . ولكن على الرغم من كل هذا قد يرى المتذوق او المشاهد ان للعمل الفنى دلالة أخرى غير دلالته الفنية ، كما انه قد يحدث أن يعيش الفنان من فنه ، غير أن كل هذه الاعتبارات عرضية ثانوية لا تفسر جوهر العمل الفنى من حيث هو عمل ابداعى . أما اذا طغت هذه الاعتبارات العرضية فعندئذ تكون جـذوة الابداع الفنى قد خبت وانطفأت ..



سيكولوجية النشاط الفني

ان الدراسات السيكولوجيةالتى تتناول ارتقاء الحياة النفسية المعقدة المتكاملة بينت لنا ان حركة التطور لا تتخذ أبدا شكل الخط المستقيم بل هى تسير وفقا للشكل الحلزونى الذى يجمع فى آن واحد بين الحركة الدائرية والحركة الصاعدة ، وقد اطلقنا على هذه الحركة المركبة اسم الحركة الدائرية اللولبية • أى أن التطور لكى يفيد فى الوقت نفسه معنى التقدم ، لا يسير تبعا لحركة دائرية مغلقة والا انتابه التكرار الممل والجمود، وهذا التكرار ينذر حتما بالنكوص والتدهور • وما يقال عن تطور الحياة النفسية يقال ايضا عن تطور الحياةالاجتماعيةبشتى وجوهها . فان الاشكال الجديدة للثقافةوالحضارةلاتظهر بصورة فورية ولا تقضى قضاء تاما على الاشكال القديمة بل تتمثل من هذه الاشكال القديمة ما هو جدير بالبقاء وتعيد تنظيمه داخل الاطار الجديد . فقد يبعثمن جديد اتجاه كان سائدا فى احد العصور السابقة ، ولكن بعد اثرائه وادماجه فى التيارات المستحدثة

وفيما يختص بتطور الفنون الجميلة وتطور اساليبها فقد ذهب بعض مؤرخى الفن الى ان هذا التطور يسير

أيضا وفقا للحركة الدائرة اللولبية وان هذه الحركة تمر بثلاثة اطوار وأن كل طور يتميز بأسلوب معين وفقا لترتيب واحد : الاسلوب البدائى ، الاسلوب الكلاسيكى ، الاسلوب الباروكى «Baroque» (١)أو الرومنتيكى بل ذهب بعضهم الى ان كل اسلوب فنى من الاساليب الفرعية سواء فى العمارة او التصوير يمر بهذه الاطوار الثلاثة . فالطور الاول يمثل مرحلة التجارب التى تحاول فيها الاشكال البحث عن الوسائل التعبيرية الملائمة لها . وفى الطور الكلاسيكى يتم تثبيت الاسلوب الذى يحقق اعلى درجة من التوافق بين العناصر البنائية والعناصر الزخرفية . أما فى الطور الثالث المعروف بالباروكى تتحرر العناصر الزخرفية من النظام الذى كانت خاضعة له وتأخذ تنمو وتتكاثر لذاتها الى حد الطغيان على العناصر البنائية

ومهما يكن من صحة هذا القانون وثباته فان الامر الذى لايحتمل الشك هو أن الاساليب الفنية تتطور وتتغير كما تتطور الاذواق وتتغير ، سواء اتخذ هذا التطور شكلا دائريا ثلاثى الاطوار او شكل الترجح بين قطبين متقابلين مثل الكلاسيكية والرومنتيكية أو العقل والعاطفة. ونجد خلال هذا التطور ان هناك فى كل عصر من العصور فنا يتزعم بقية الفنون فيخضعها لمقتضيات اسلوبه الخاص بحيث يتم التجاوب بينها جميعا بفضل هذه التكافؤات الشكلية التى سبقت الاشارة اليها

نجد فى القرون الوسطى ، أى ما بين القرن الحادى عشر وأواخر القرن الخامس عشر ، ان فن المعمار هو الذى

(١) من اسم المصور الايطالى باروتش Barroci ١٥٢٦ – ١٦١٢ الذى جعل لعنصر اللون المرتبة الاولى من العناصر التشكيلية الاخرى

يفرض سلطانه على النحت والتصوير ، وأن هذه الفنون الثلاثة تخضع بدورها لسلطان الدين • وليست مهمة النحت والتصوير مهمة زخرفية بقدر ما هى مهمة تعليمية : تعليم الشعب الذى لم يكن يعرف القراءة أصول الدين واطلاعه على أهم الاحداث التى مرت بها الكنيسة منذ نشأتها . وكانت التماثيل المنحوتة جزءا لايتجزأ من البناء فهى مندمجة فيه وخاضعة للاطار المحدد لها . وكذلك كان الغرض من التصوير تغطية مسطحات الجدران بالرسومات الملونة . وتلك هى الوظيفة الاصلية للتصوير كما فهمه تماما قدماء المصريين ومصورو اليونان والرومان• فلم يبدأ النحت والتصوير يتحرران تدريجا الا ابان عهد النهضة ، ثم اخذت هذه الحركة تنمو وتتضح منذ هذا العهد حتى يومنا هذا

وتتميز الحركة الفنية فى عهد النهضة بالعودة الى نماذج الفن القديم ، الذى كان يتصف بالنزعة العقلية وبالتوازن والانسجام . وكان أرقى نموذج للجمال الفنى فى نظر الايطاليين فى القرن الخامس عشر هو النحت اليونانى القديم الذى وصل الى ذروته فى تماثيل فيدياس Phidias وبوليكليت Polyclete وبراكسيتيل Prapitele وخضع التصوير للرؤية النحتية وكان مصورو عصر النهضة يعتبرون التجسيم والبروز وتمثيل البعد الثالث واظهار القيم اللمسية من الصفات التشكيلية الاساسية

وعندما نقارن بين العصور الوسطى وعصر النهضة من حيث الجو الفكرى الذى كان يحيط بنشاط الانسان نلاحظ ان الجو الفكرى فى العصور الوسطى كان جوا دينيا مقدسا يسمو بنظرة الانسان نحو السماء . وهذا الجو المقدس يفرض مبادئه على اللوحة التى يرسمها المصور :

فالمنظور هنا فكرى لا بصرى ، وما يعين حجم الاشكال ليس بعدها عن عين الرائى بل مرتبة أصحابها دينيا واجتماعيا : فالملك مثلا ، حتى وان كان فى مؤخرة الصورة يجب أن يصور أكبر من النبلاء ، وهؤلاء أكبر من عامة الشعب

اما فى النهضة فان العودة الى فلسفة القدماء وأدبهم، وتغلب النزعة الفردية الدنيوية على النزعة الجماعية الدينية أدت الى تغلب الواقعية على المثالية والى تطبيق مبادىء المنظور البصرى فى لوحات الفنانين ، وذلك بتنظيم الخطوط وتنغيم القيم اللونية بحيث تعطى الاحساس بالبعد الثالث مما يزيد من الانطباع الواقعى المجسم . فيمكن القول اذن أن منظور فنانى عصر النهضة والعصور التى اقتفت اثره يمثل فى عالم الفنون التشكيلية تصورا فلسفيا واجتماعيا جديدا تغلب عليه النزعة الانسانية الدنيوية

غير ان هذا الاسلوب الفنى المقتبس من القدماء والمعروف بالاسلوب الكلاسيكي قد مر بالمراحل الثلاث التى سبق ذكرها : مرحلة بدائية تجريبية ثم مرحلة الكمال والاتزان ، واخيرا مرحلة الاسلوب الباروكى . ويمكن ان نلمس هنا تأثير الاطار الفكرى والثقافى فى هذا التطور وفى الصراع الذى قام بين الاتجاهات المختلفة قبل انتصار اتجاه واحد على الاتجاهات الاخرى . ولكن يجب أن نذكر أيضا تأثير القوميات المختلفة فى تشكيل صور هذا الصراع . فقد أدت مثلا حركة الاصلاح الدينى من جهة ، وسيطرة عرش اسبانيا الكاثوليكية من جهة أخرى الى بعث الايمان والعاطفة الدينية ، غير أن هذا الايمان كان وثابا مجاهدا فى عصر مزقته الحروب الدينية، فتأثر التصور التشكيلى فى العمارة والنحت والتصوير

بهذا الحماس الديناميكى فظهر الاسلوب الباروكى فىالفن المعمارى لدى برنينى Bernini ، وبورومينى Borromini وفى التصوير لدى تنتوريه Tintoret وروبنس Rubens والجريكو Le Greco وفى الفن المسرحىالاسبانى لدى لوبيه دى فيجا Lope de Vega وبدرو كلدرون Pedro Calderon ويتميز الاسلوب الباروكى ، فى الواقـــع ، بأنه مسرحى حيث تحل الحركة محل السكون والخطوط المنحنيـــة المتعرجة محل الخطوط المستقيمـــــة الهادئة ، وتغطى العناصر الزخرفية على العناصر التشكيلية المتزنة وتبدو الشخصيات فى اللوحة او فى المجموعة المنحوتةكانهاتتحرك على المسرح

ولكن هذه الحركة الزخرفية الجامعة أخـــذت تضـعف فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر وظهرت اتجاهات جديدة يمكن تلخيصها فى عبارة واحدة : الفرار من جو التصنع والافتعال والالتجاء الى جو أكثر أصـــالة وبراءة وسذاجة . فنجد ان الفنانين والادباء يحولون نظـرهم نحو آفاق جديدة ، وترجع هذه الاتجاهات الجديدة الى اربعة اتجاهات رئيسية : العودة الى الماضى ، تلبيـــة نداء العاطفة ، الالتجاء الى أحضان الطبيعة ، وأخـــيرا الانجذاب نحو عالم الغيبيات وخـــوارق الطبيعـــة . وتتمثل العودة الى الماضي فى اتجاهين متعارضين : ماضى العصور القديمة اليونانية والرومانية من جهـة ، والقرون الوسطى ، وخاصة عصر الفن القوطى Gothic من جهة أخرى . وقام الصراع بين هاتين النزعتـــين فانتصرت النزعة الاولى المعروفة ، بالحركة الكلاسيكية الجديدة ، فى عهد الثورة الفرنسية حيث كان ابطال القدماء نماذج للشجاعة والشهامة والاخلاص وسائر الفضائل التىيجب ان يتصف بها المواطن الصالح . ثم اضطرت هذه الحركة

الى التقهقر امام الحركة الرومنتيكية التى قادهاالشعراء والموسيقيون فى النصف الاول من القرن التاسع عشر . ومما ساعد على تدعيم الرومنتيكية العودة الى الطبيعـة وتجميد العاطفة وتغليبها على النزعةالعقلية الجافة وليس هذا الصراع سوى صورة من صور المعركة التى تحتدم من حين الى آخر بين أنصار القديم وأنصار الحديث ..

والاديب الذى مجد العاطفة ومهد السـبيل للحركة الرومنتيكية هو بصفة خاصة جان جاك روسو فبينما كان الفيلسوف ديكارت يقول فى القرن السابع عشر : «أنا افكر واذن فأنا موجود » ، نجد روسو يقول ما معناه : أناأحس وأتألم واذن فأنا موجود ، ان ما يميز الانسان عنالحيوان هو قدرته على البكاء ، وان معيار الطيبة والفضيلة هـو كميـة الدموع والقابلية الزائدة لسرعة التأثر والتألم . وسيتردد صدى هذه المعانى لدى الشاعر دى موسـيه حينما يقول : دع قلبك يهتز ويضطرب اذ فى ثناياه تكمن العبقرية ! ولا يصل الانسان الى معرفة نفسية الابفضل الالم ، فالالم هو المعلم الاول !

ونادى جان جاك روسو ايضا بالعودة الى احضـان الطبيعة والى الفطرة الطيبة وحذر من تصنع المجتمع ومفاتنه وعد المجتمع سبب الفساد والانهيار الخلقى ولم يقتصر تأثير مذهب روسو على الادب بل امتد الى التصـوير فظهرت النزعة الاخلاقية الوعظية فىلوحاتجروز Greuze مثلا ، ومن جهة اخرى أخذت تحتل مناظر الطبيعةالمكانة الاولى لدى بعض المصورين ، خاصة فى انجلترا ، حتى أصبحت اللوحات التى تصـور منظرا طبيعيا تنافس اللوحات الاسطورية والتاريخية

واخيرا نجد فى أواخر القرن الثامن عشرازديادالاهتمام

بالغيبيات والسحر وبمظاهر التنويم المغناطيسي وبعـــالم الارواح والشياطين • ويمكن ارجاع الحـــركة السريالية فى الشعر والفنون التشكيلية الى أعمال الشاعر والرسام الانجليزى وليم بليك William Blake والى مجموعة « النزوات » التى رسمها جويا

ولكن على الرغم من جموح الحركة الرومنتيكيـــــة وانطلاقها ما زالت الاشكال الفنيـــة فى الادب والتصوير والموسيقى خاضعة فى بنائها العام لنظام معين . وهـــذا واضح جدا فى الشعر الرومنتيكى الذى كان فى هـــــذا العهد رائد الفنون . فلم يتحرر بعد من قواعد الشـــعر الكلاسيكى من حيث الشكل وان كان أطلق العنان للعاطفة والخيال ، كما أنه لم يسرف فى الالهام والرمزية • ويمكن أن نقرر ان منذ القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر كانت التغييرات الشكلية والاسلوبية الفنية تترجح بين الكلاسيكية والباروكية داخل الاطار الفكرى الموروث من عهد النهضة ، وان الفن الذى كان رائد الموكب فى العصور الوسطى هو العمارة ، ثم تلاه النحت فى عصر النهضة ، ثم المسرح فى الحركة الباروكية واخيرا الشعر فى العهد الرومنتيكى

وفى النصف الثانى من القرن العشرين أخذت الاشكال التقليدية فى الفكر والفن تتفكك تدريجا لتحل محلهـــا تصورات جديدة واتجاهات ثورية ، ووصلت هذه الحركة الانقلابية الى ذروتها فى القرن العشرين فى الفترة بـــين الحرب العالمية الاولى والثانية . ومما هو جدير بالملاحظة ان هذا الانقلاب لم يكن محصورا فى مجالات الفن والشعر والنظريات الفلسفية والسياسية بل حدث أيضا فى نطاق العلم . وكان الهجوم الاول موجها لا ضد علم الطبيعـــة التقليدى القائم على نظرية نيوتن فى الميكانيكا ، بل ضـــد

العلوم الرياضية ، ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر بدأ بعض علماء الرياضة يدركون الاسس التقليدية الراسخة لهندسة أوكليدس ويشكون في الصفة الضرورية للمسلمات ، بل للبديهيات التي كانت تعد الثمرة اليقينية لمبادئ العقل البشري ونشاطه . فحدث في مجال تصورنا لطبيعة العقل ما اعترى تصورنا لطبيعة العالم في عصر النهضة عندما حارب جاليليو تصور القدماء للعالم بأنه محدود متناه وقال بفكرة اللا متناهي . فبعد توسيع آفاق العالم امتدت بدورها آفاق العقل واقترب معنى الابتكار أو الابداع من دلالته المطلقة . ثم جاء دورميكانيكا نيوتن لتتلقى الضربات التي وجهتها اليها نظرية النسبية، تلك النظرية التي مهدت السبيل لتفجير الذرة مما أتاح لانسان القرن العشرين غزو الفضاء محققا بذلك في عالم الواقع ما تنبأ به جاليليو في عالم النظر والتأمل

ولهذا التطور السريع الشامل لتصورنا للعالم وللعقل البشري اثره البليغ في عالم الفنون الجميلة وفي نظريات الابداع الفني والنقد الفني . ولابد من ان نشير هنا الى نظرية فرويد في التحليل النفسي ، فكما أن الانقلاب في التفكير العلمي أدى الى توسيع آفاق العقل نحو الخارج فان التحليل النفسي أدى الى تعميق العقل ومد حدوده الى عالم اللاشعور ، وهذا التفجير في جوهر العقل يناظره تفجير جوهر الذرة فانتقلت البحوث العلمية من الشعور الى اللاشعورية في ميدان علم النفس كما أن الحتمية في علم الطبيعة انتقلت من مجال الجزيئات - لا الجزئيات - الى مجال ما تحت الذرة فزادت صفتها الاجتماعية مما دفع بعض المفكرين الى منح الجسيمات التي تتحرك في مجال الذرة قسطا من الحرية !

وكما ان الحركة العلمية في العلوم الطبيعية وفي علم

النفس كادت تصل الى اقصى حدود التحليل نجد ان الفنانين بدورهم ورجال الفلسفة والادب يقومون بتحليل جميع امكانيات انسان هذا العصر وبتمجيد الحرية المطلقة والفردية المستقلة ، وهذا يفسر لنا هذا العدد الضخم من المدارس الادبية والفنية التى تكاد تشبه فى تكاثرها تكاثر الاعشاب البرية كما أنه يساعدنا على فهم تطور معايير النقد الفنى ، من معيار التشابه الى المعايير الايديولوجية والتاريخية حتى أصبح المعيار السائداليوم هو مجرد قدرة الفنان والاديب على الابداع وعلى اثبات شخصيته وفرديته خلال هذه القدرة الابداعية

والآن الا يحق لنا بعد هذه المرحلة التحليلية ان نتوقع فى المستقبل القريب حركة تركيبية تاليفية تحول النشاط الفنى من الاتجاه الفردى الى الاتجاه الجماعى ؟ يبدو أن هذا التحول هو الطابع الذى سيسود الانتاج الفنى فى السنوات المقبلة وذلك للاسباب الآتية :

ان عصرنا يتميز من الوجهة الاجتماعية والسياسية بارتفاع مستوى الحياة وبتحقيق قدر كبير من المساواة بين الطبقات الاجتماعية وبتركيز سلطات التوجيه فى الدولة والمنظمات الكبرى مما سيؤدى الى زيادة التوحيد والتطابق الاجتماعى . وسيحد هذا التطور من الاتجاه الذاتى والفردى فى الفن ويمهد السبيل للنشاط الفنى الجماعى حيث سيحقق الفنان ازدهار شخصيته بفضل الاسهام فى عمل فنى مشترك

وهناك تغيير خطير فى سبيله الى أن يؤثر فى الاساليب الفنية وهو تفكك الابنية والانظمة التقليدية التى كانت سائدة في الفنون التشكيلية وقد اخذ هذا التغيير يتضح فى تصورنا الجديد للابعاد المكانية وللفضاء . فالمحاولات التي تبذل الان لغزو الفضاء ستؤدي حتما الى أن

يحل الفضاء الكونى محل الفضاء الارضى ، وستصبح الاساليب الفنية الراهنة عاجزة عن أن تعبر عن هذا الفضاء الكونى الذى يتميز بنوع من الحركة اللامتناهية او بنوع من اللانهاية الديناميكية المتحركة . فلا بد ان يتطور فن العمارة بحيث لا تطغى واجهة البناء على مايوجد خلفها من أجزاء ، بل يجب أن تشترك الواجهة مع الاجزاء الداخلية فى حركة واحدة ، بنائية ووظيفية فى آن واحد ، وفى جو من الشفافية يسمح بتتبع أشكال هذه الحركة ومنحنياتها

وكذلك لابد من ان يتطور التصوير من رؤيته القديمة التى كانت قائمة على النظر بالعين الواحدة الى رؤية جديدة تتعدد فيها المنظورات وسيؤدى هذا التطور الى الاقلال من شأن اللوحات الصغيرة التى سوف لاتتفق مع مقتضيات نظم الحياة الجماعية وما يقتضيه التصور الجديد للابعاد المكانية الكونية ، وسيدخل تصوير مثل هذه اللوحات الصغيرة فى نطاق الفنون الصغرى ، وسيحتل التصوير الحائطى مكانة عظمى وبهذا التحول يعود فن التصوير الى وظيفته الاولى فى خدمة المعمار وفى الوقت نفسه سنجد بعض الفنون التى كانت تنعت بالصغرى كالزجاج الملون المعشق ، والتصوير بقطع الفسيفساء (موزيكو) ، والخزف (سيراميك) تنتعش من جديد لتندمج بدورها فى فن المعمار . وهكذا يبعث فن المعمار من جديد ليصبح رائد الفنون كما كان الحال فى القرون الوسطى حيث كانت النزعة الجماعية هى النزعة السائدة فى الانتاج الفنى .. ولهذا فان العامل الاساسى فى هذا التطور الذى سيؤدى الى التأليف بين الفنون التشكيلية هو انتقال المجتمع من وضعه الراهن المطبوع بطابع الفردية الى وضع المجتمع الاشتراكى التعاونى



مدخل إلى الفن الحديث

ان الجدل حول قيمة الاعمال الفنية ينبعث عصرا بعد عصر كلما ظهرت حركة جديدة تحاول الخروج على القيود والقواعد التى يفرضها الاسلوب الفنى السائد . ففى أواخر القرن السابع عشر مثلا قامت المعركة بين انصار بوسان وانصار روبنسن ، تعتبر الفئة الاولى ان الخطوط والاشكال المغلقة المرسومة بدقة والتكوين المتزن الهادىء هى العناصر التى تعين قيمة اللوحة الفنية ، اما الفئة الثانية فترى ان اللون والاشكال المفتوحة والتكوين المتحرك هى التى تضفى الى اللوحة روعتها وشاعريتها . واستمرت المعركة فى القرن الثامن عشر وفاز انصار اللون على انصار الرسم وقامت الحركة الرومانتيكية فى التصوير فى النصف الاول من القرن التاسع عشر بعد أن هزمت مدرسة دافيد التى كانت تنادى بالعودة الى الكلاسيكية .

غير أن النزعة الكلاسيكية أو بعبارة أخرى أن النزعة الاكاديمية ظلت قائمة على هامش الحركات الجديدة التى شاهدها القرن التاسع عشر ، تشن من حين الى اخر حملتها العدائية ضد كل محاولة للتجديد والابتكار . ولم يفلت فنان واحد من كبار فنانى هذا القرن – امثال ديلاكروا

وكورو ومانيه ومونيه وجوجان وفان جوخ وسيرا وسيزان ـ من نقد الاكاديميين اللاذع ومن تهكمهم الساخر ..

فعندما عرض ديلاكروا لوحته المشهورة « مذبحة خيو » قيل عنها انها مذبحة التصوير وان ديلاكروا لايرسم بالفرشاة بل بمكنسة سكرى ، وقد اتهم جوجان وسيزان انهما يجهلان أصول الرسم والتصوير . وبينما كان نجم هؤلاء المجددين يزداد تألقا فى سماء الفن طوى النسيان أسماء المصورين الاكاديميين ـ أليس من المخجل ان يعترض اعضاء أكاديمية التصوير على قبول الحكومة الفرنسية الهبة التى قدمها أحد أنصار الانطباعيين وكانت تحوى اكثر من خمسين لوحة لمونية وسزلى وبيسارو ورينوار ، وان يدعموا اعتراضهم بأكثر العبارات بذاءة وقحة ، كالعبارات التى نسمعها اليوم عندما يتحدث بعضهم عن التكعيبية والسريالية والتجريدية . وكان يغدو الامر هينا لو اكتفى المستنكرون بالقول بعجزهم عن فهم هذه الحركات الجديدة ، بل على العكس من ذلك فانهم يطلقون أحكامهم الساخرة بكل يقين واطمئنان ويطالبون بطرد أصحاب هذه الحركات من المدينة ونبذهم من المجتمع، تماما كما هاجم الاكاديميون أعمال المدرسة الانطباعية فى أواخر القرن التاسع عشر

ان التاريخ يعيد نفسه : كل مجدد يجب أن يضطهد وجريمته الكبرى هى أنه يريد ان يثور على التقاليد البالية وان يستبدل بالمألوف شيئا غريبا يعيد الى حواسنا نضارتها والى قلوبنا هذه النبضات القوية الساحرة التى توقظنا من السبات العميق الذى يلجأ اليه عندما يعترينا التعب والخمول . فالطريق الممهد المقيد الذى ينحدر نحو أسفل اسهل مسلكا من الطريق الوعر الذى يدعونا الى

تسلق الجبل حيث تشرق عند قمته اضواء الحيـــاة والابتكار ..

ولكن لابد ان تسير القافلة وان تسير بسرعة لان السرعة هى طابع القرن العشرين ، ولا بد ان تتسع الافاق الضيقة التى كنا نعيش حدودها وان ننظر الى الوجود لا بالابعاد الارضية المألوفة ، بل بأبعاد الفضـــاء الكوني لان عصرنا هو عصر غزو الفضاء ، ولابد من ان نحطم القشور التى خنقت النبضات الوجدانية العميقة لان عصرنا هو عصر غزو اللاشعور ، ولابد من ان نتجاوب مع القلق الذى تفخر موجاته من حين الى آخر على قلوبنا اللاهفة وعقولنا الحاضرة، لان عصرنا هو عصر التساؤل الاليم عن مصير الانسانية ، عن مصير كل واحد منا

وليس الفن الحديث ، مع ما يحـــويه من ثورة ومن مفارقات ، سوى ترديد رمزى بلغته الخاصة لهذه السمات التى تطبع العصر الذى نحيا فيه ، هو تعبير عن هـــذه المتناقضات التى تتنازع نفوسنا ، الامل واليأس ، الابتهاج والحزن ، والرضا والاحبـــاط ، الحب والكراهيـــة ، والاستسلام والمقاومة . أن من يرفض الفن الحديث ، جملة وتفصيلا ، ويواجهه مقطب الجبين ، عابس الوجه وعلى شفتيه ابتسامة السخرية والتهكم ، فانه اقرب الى الموتى منه الى الاحيــــاء .. لا ينتمى الى عصره ما دام لا يتجاوب مع التيارات التى تطبع عصره . فقد تخلف عن القافلة وجلس على جانب الطريق يتحسر على الماضى ، فحرم نفسه من متعة فهم الحاضر ، بل حرم نفسه من متعة الماضى نفسه لان دلالة الماضى ترى وتجدد فى ضوء الحاضر ..

فإذا أردنا أن نفهم الفن الحديث فلا بد من أن نضـــعه

اولا فى اطاره التاريخى والثقافى ، وان ننظر اليه بمنظار القرن العشرين وان نبحث عن الوسائل التى ستساعدنا على ان نألف الاساليب التشكيلية الجـــــديدة وان نتذوقها . .

يجب ان نذكر بادىء ذى بدء أن الفن الحديث ليس له وجه واحد ، بل عدة وجوه . وتتعدد هذه الوجوه فى اكثر من مجال : مجال رؤية الفنان ، أى نوع التفـاعل الذى يحدث بينه وبين العالم المرئى ، ثم مجال الوســــائل والطرق المستخدمة فى الصنعة الفنية ، واخيرا مجـــال الدلالة التى يخلعها الفنان على عمله ، او الهــدف الذى يرمى اليه . .

وستؤدى هذه البحوث في المجالات المتعــددة للنشاط الفنى الى الكشف عن معيار الحكم الملائم لكل حركة فنية جديدة . وان التطور الذى اصاب الانتاج الفنى خلال العصور المتعاقبة لابد وان يصيب بدوره النقد الفنى . فمن المحال ان يقف النقد الفنى جامدا عند مرحلة من مراحل التطور ويتمسك بمعيار واحد يدعى انه المعيــار الوحيد بينما تتغير الاوضاع الاجتماعية والاجواء الفكرية والثقافية وتزداد الاتصالات بين الحضارات المختلفة . فمن واجب النقد الفنى ان يتابع باخلاص وبقدر كبير من التعاطف والتجاوب الوجدانى الحركات الفنية الجديدة وان ينظر اليها كجزء لا يتجزأ من تطور الثقافة ومن تطور نظرة الانسان الى العالم والى نفسه ، وان يعتبرها مرحلة من مراحل تطور الفن نفسه

فهناك اذن عدة طرق تؤدى الى فهم العمل الفنى : اولا تاريخ الفن الذى يتتبع النشاط الفنى من عصر الى عصر وفي الحضارات المختلفة فيوضح التـــأثيرات التى

يتلقاها الفن من النظم الاجتماعية والدينية والسياسية ويحاول الكشف عن القوانين التى قد تفسر تطــــور الاساليب الفنية . ثانيا : سيكولوجية الفن وهى الدراسة التى تتناول بالتحليل عملية الابداع الفنى وصـــلتها بشخصية الفنان ، كما أنها تحلل الخبرة الجمالية والمتعة التى يحدثها العمل الفنى لدى المتذوق . وفى ضـوء بعض الحقائق التى اكتشفها التحليل النفسى ودراسة اللاشعور تحاول سيكولوجية الفن الربط بين الفنان والمتذوق من حيث قدرتهما على الابداع وبالتالى على التجاوب العاطفى ثالثا : النقد الفنى الذى يبحث عن الاسس التى يقـــوم عليها الحكم الاستطيقى أو الجمالى ، فيستعرض مختـلف معايير الحكم من واقعية ومثالية وفكرية وفلســـفية وسيكولوجية ..

ولكن كل طريقة من هذه الطرق الثلاث لا تكفى وحدها لتفسير العمل الفنى فلابد من الربط بينها جميعا ويجب ان يكون الرابط نوعيا أى خاصا بكل فن من الفنون . فلغة التصوير تختلف عن لغة النحت كما انها تختلف عن لغة الموسيقى . فالاساس الاول الذى يجب ان تقوم عليه الدراسات التاريخية والسيكولوجية والنقدية هو تعـــلم اللغة الخاصة بكل فن ، والالمام بعناصرها وبالقواعد التى يجب ان يخضع لها تركيب هذه العناصر وتنظيمها داخل وحدة العمل الفنى . فمن البديهى ان تذوق النصـوص الادبية يقتضى الالمام بمفردات اللغة وبقواعد الصرف والنحو وبأصول البيان والبديع . وما يصدق على تذوق الادب يصدق أيضا على تذوق التصوير أو تذوق الموسيقى . غير أنه مما يثير الدهشة أن المرء قد يعترف بعجزه عن فهم قطعة من الموسيقى البحتة دون أن يصدر حكما عن قيمـة

هذه القطعة ، ولكنه يدعي دائما لنفسه الحق باصدار حكمه على اللوحات الفنية ، فيستحسن اللوحات التى تمثل موضوعات مألوفة والتي يمكن ترجمة مضمونها الى لغة الكلام والتحدث عنها كأنها سيناريو لانشاء قصة او اخراج مسرحية ، فى حين ان اللوحات غير المفهومة مباشرة والتي لا تمثل أشياء مألوفة يستهجنها ويخرجها من دائرة الاعمال الفنية . ومعظم لوحات الفن الحديث من هذه الفئة الثانية التي لا تمثل موضوعات مألوفة والتي يقال عنها انها لوحات تجريدية

ولكن يجب ان نقرر منذ الان ان التفرقة بين التصوير التمثيلي والتصوير التجريدي قائمة على مغالطة ضخمة لان مبدأ التفرقة لا ينتمي بحال من الاحوال الى لغة التصوير وهو بعيد كل البعد عن الاتجاه الاستطيقى السليم . فالعمل الذي يبدعه المصور ليس صورة من هذا الشخص او ذاك ، وليس مجموعة من اشخاص يمثلون ادوارا فى قصة أو فى مسرحية ، ليس اشياء ذات اسماء كشجرة أو تفاحة أو زجاجة أو كمنجة ، بل العمل الذى يبدعه المصور هو قبل كل شيء لوحة ذات بعدين تحمل رسوما وألوانا واضواء وظلالا، منظمة بشكل معين منشأنه ان يثير انفعالا او متعة من نوع خاص . فمن بيناللوحات التمثيلية التى يسهل قرائتها لاول وهلة لوحات جديدة من الناحية الفنية واخرى رديئة ، كما ان من بين اللوحات التجريدية لوحات جيدة من الناحية الفنية نفسها ، واخرى رديئة ، فليست قيمة اللوحة فى الاشياء التى تمثلها ، كما انها ــ اذا كانت تجريدية فى الدوائر والمربعات والاشكال الهندسية أو البقع الملونة التى تتكون منها فان قيمة اللوحة تكمن فى براعة الفنان فى استخدام

العناصر التشكيلية وفى طريقة تنظيمها وثباتها وانشائها ..

ان الدراسات التاريخية والسيكولوجية والنقدية تمهد السبيل الى فهم اللوحة الفنية ، ولكنها تصبح عديمة الفائدة اذا لم تتوجها دراسة تحليلية للعمل الفنى ذاته — وبالاعتماد على لغة الفن ذاتها . أن معرفتنا بالاساطير أو بالحوادث التاريخية التى يمثلها المصدر لا تفيدنا شيئا البتة لفهم اللوحة من الناحية الفنية البحتة . وان الموضوع الذى تمثله اللوحة هو المضمون العرضى لا المضمون الجوهرى — اما المضمون الجوهرى فهو متشابك تشابكا عضويا مع القيم التشكيلية التى تكون فى مجموعها اللوحة الفنية . ويجب النظر فى آن واحد الى الشكل والمضمون أو الانتقال مرات عديدة من الشكل الى المضمون الى الشكل حتى تتضح الوحدة التى تضمهما معا ..

وسواء تأملنا فى لوحة تمثيلية او فى لوحة تجريدية فان خطوات التحليل المؤدية الى الخبرة الاستطيقية والى التذوق تنحصر فيما يلى : اولا : تحليل العوامل التشكيلية الاتية :

الفضاء التشكيلى ، الخط ، اللون ، الضوء ، التفاعل بين اللون والضوء . ثانيا : صياغة العوامل التشكيلية من وجهات النظر الاتية : التكوين ، التوتر ، البناء ، النسب ، الحركة ، الايقاع ، الانسجام ، وأخيرا العلاقة بين المضمون والشكل ..

تلك هى لغة فن التصوير وكأى لغة يجب أن تتعلم أصولها لكى تتمكن من فهمها .. وربما تكون لغة التصوير أصعب من غيرها لان الاداة التى نستخدمها هى العين

والعين من الحواس التى نعتمد عليها أكثر من غيرها لكى نتكيف مع العالم الخارجى ، أى لكى لكى نميز فى أدراكنا بين النافع والضار للاستيلاء على الاول وتجنب الثانى ، ولكن الاتجاه الاستطيقى بعيد كل البعد عن هذا الاتجاه النفعى • ولهذا السبب تكون تربيةالعين من الناحية الفنية عملية شاقة لانها تتعارض مع نزعة طبيعية متأصلة فى الانسان هى النزعة النفعية ، نزعة الاستيلاء أو التجنب ، فى حين أن موقف المتذوق للفن موقف المشاهد

وبعد تربية العين من الناحية الحسية تأتى تربية العقل أو تربية الحدس الاستطيقى بحيث يتعلم المشاهد كيف يتحرر من صداع المضمون العرضى لكى يتفتح وجدانه وفؤادة لتقبل المضمون الجوهرى وذلك فى حركة واحدة تضم الاحساس الشامل بالشكل والمضمون معا . •

تلك هى الاعتبارات الرئيسية التى يجب الاسترشاد بها فى تناول أهم الاتجاهات المعاصرة فى الفنون التشكيلية وفى ضوء هذه الاعتبارات ننتقل الى الحديث عن نشأة الفن الحديث لدى الانطباعيين وبول سيزان

لم يشهد عصر من العصور ، مثل القرن العشرين ، هذا التنوع الكبير فى اتجاهات التصوير ، بل هذا التضارب العنيف بين المدارس المختلفة التى نشأت بسرعة مذهلة منذ بداية هذا القرن والتى لا تزال تنمو وتتطور بدرجة كبيرة من النشاط والحيوية • وتاريخ الفن المعاصر يبدو للباحث كانه سلسلة من الانفجارات تعاقبت فى بلاد مختلفة فى فرنسا والمانيا وهولندا وايطاليا . وقد تأثرت هذه الحركات الفنية المستحدثة بفنون الشعوب البدائية، وبالفن الزنجى بصفة خاصة ، كما انها تفاعلت مع الفن

اليابانى والفن الهنـــدى والفن الفارسي والفن المصرى القديم ..

والفن الحديث مطبوع بطابع خاص هــــو الثورة الجامحة على التقاليد المتحجرة المتمثلة فى الفن الاكاديمى وأصبح الفنان لا يبالى برضا الجمهور أو بعدم رضاه بـــل اطلق العنان لمخيلته المبدعة ، مصرا على اثبات شخصيته وعلى فرض رؤيته الخاصة والتعبير عن واقعه بأسلوبه الشخصى المبتكر . ويمكن القول ان شخصية الفنان حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كانت تتوارى خلف القواعد التى تفرضها الصنعة ، ثم قفزت هذه الشخصية الى المقام الاول ــ فاقتحمت حدود اللوحة واصــــبح الاسلوب الرسمى فى التعبير هو العامل الاساسى فى تقييم اللوحة وتقديرها . ويقابل هذا الانقلاب فى الوضـــع ما حدث فى الدراسات السيكولوجية عندما أبرز التحليل النفسى الدور الهام الذى تقوم به العوامل اللاشعورية فى توجيه سلوك الانسان وتفكيره ، فالحياة الشعورية ليست الا جانبا سطحيا من الحياة النفسية وهذا الجانب لايعبر فى العادة الا عن المألوف والمتواتر ، أى على ما تفرضـــه التقاليد الاجتماعية السائدة ، فى حين ان العمـــل الفنى الاصيل يجب ان يكون قبل كل شىء مطبوعا بطـــابع الفردية والتعبير الشخصى

وبالاضافة الى هذه السمة الجديدة ، سمة انطلاق اللاشعور والتيارات الوجدانية الجامحة سمة اخرى تكاد تتعارض مع السمة الاولى ، وهى الدور الهام الذى تقــوم به العوامل الفكرية حتى يمكن القول بأن الفن الحديث على الرغم مما يمتاز به من التلقائية والانطلاقيــــة ، فن فكرى كأن من بين أهداف الفن معرفة الوجود لا مجـــرد

التمتع بما يحويه من قيم جمالية

وصعوبة فهم الفن الحديث ترجع الى هذه العوامل التى ذكرنا ، فما دام هناك عنصر عقلى فى انتاج المصور بالاضافة الى العناصر الحسية فلابد من بذل مجهود اكبر لاستيعاب جميع النواحى العقلية والحسية الممثلـــة فى اللوحة الفنية

فالجدل القائم بين العقلى والحسى فى اللوحة العصرية ليس سوى بعث جديد لمشكلة قديمة هى القيمـــــة النسبية لكل من الرسم والتصوير ، أى الخطوط من جهة والالوان من جهة أخرى ، والرسم بالخطوط يمثل الجانب العقلى فى حين ان التصوير بالالوان يمثل الجانب الحسى. وهنا يجب ان نتوقف قليلا لتذليل بعض الصـــعوبات الناشئة من مفردات اللغة التى نستخدمها للتحـــدث عن فن لا يستخدم فى تعبيراته لغة الكلام والالفاظ . اننـــا نستخدم لفظ «تصوير لترجمة Paintiny بالانجليزية و Peinture, بالفرنسية . بينما يتضمن اللفظ الاجنبى معنى اللـــون فان اللفظ العربى لا يوحى به اصلا ، بل يكاد يكون مصدرا على الرسم وعلى رسم، صورة ، والصورة هى الشـــكل لشيء موجود فى الطبيعة ، جماد أو نبات أو حيوان ، واذا قلنا أن التصوير يستوحى الطبيعة فتكون مهمة المصور رسم شكل الشيء وتحديد معالمه بالخطوط ثم ملء الفراغ المحدد بالالوان . ويمكن الاعتراض على هذا الرأى بالقول بأن الخطوط والمسطحات ليست موجودة فى الطبيعـــة ، بل ما هو موجود فيها هو الاحجام والكتل .. وعلى ذلك يكون استنباط الخط او السطح نتيجة عملية تجـــريد عقلى ، فى حين أن العين تتأثر مبـــاشرة بالالوان . وعلى ذلك تكون عملية التصوير مقصـــورة على وضع بقع من

الالوان توحى بالشىء الخارجى . ولكن كيف يمكن الايحاء بالاحجام والكتل على اللوحة وهى سطح ذو بعدين فقط ، بشرط الا يكون هذا الايحاء ضربا من الخداع والا انعدم الفن . تلك هى المشكلة الكبرى التى يحاول كل فنان أصيل حلها ، وهذه المشكلة تنبعث باستمرار . وليست النزعات المختلفة فى فن التصوير سوى مجموعة هذه المحاولات لحل هذه المشكلة الاساسية

ان العقبة الكبرى التى تعترض دائما فن التصوير هى التوفيق بين سطح اللوحة والبعد الثالث ، وذلك بشرط الا يتحول التصوير الى مجرد محاكاة للنحت . ومعنى ذلك ان الفضاء التشكيلى ، أى الفضاء كما يمثله الفنان يختلف عن الفضاء الملموس الذى نعيش فيه . ثم ان لون الاشياء ليس ثابتا ، بل يتغير باستمرار . كل بقعة لونية تعكس الاشعاعات الصادرة عن البقع اللونية المجاورة لها . فاذا سلمنا انه من واجب المصور ان يكون مخلصا للطبيعة فعليه ان يحقق معجزة كبرى وهى أن يثبت ماهو فى جوهره متغير ، أو على أقل تقدير أن يوحى بهذا التغير المستمر بطريقة فنية ما . واخيرا هناك مشكلة اخرى خاصة بالظل . هل احتفظ بالظل لكى أوحى بالبعد الثالث أو أستبعده من اللوحة وعندئذ ابتعد عن الطبيعة . واذا احتفظت بالظل فهل يجب أن يكون الظل قاتما يميل الى السواد ، وكيف يكون ذلك والاسود لا وجود له فى عالم المرئيات ؟

تلك هى بعض المشكلات الكبرى التى واجهت الفنانين فى أواخر القرن التاسع عشر .. مشكلة الرسم واللون ، مشكلة البعد الثالث ، مشكلة الظل ، وهذه المشكلات تكون الجذور الاولية التى خرجت منها حركات التصوير المعاصر .

والمدرسة الاولى التى حاولت حل هذه المشكلات تكونت فى الربع الاخير من القرن التاسع عشر وهى المدرسة الانطباعية بزعامة مونيه ، وسيزلى ، وبياور .. وليسر ، أصحاب هذه المدرسة هم الذين اختاروا هذه التسمية بل أطلقت عليهم ازدراء من أحد نقاد الفن بمناسبة لوحة لمونيه اسمها : « شروق الشمس : انطباع »

ويمكن تلخيص موقف الانطباعيين فيما يلى :

١ ـ يجب على الفنان ان يخرج الى الطبيعة وأن يصور لوحته فى الضوء الطبيعى لا فى ضوء الاستوديو المفتعل

٢ ـ يجب ابعاد الالوان القاتمة

٣ ـ هدف الفنان ان يصور او أن يمثل على لوحته الاثار الملونة التى يحدثها ضوء الشمس فى الجو الخارجى وذلك بواسطة اللمسة المجزأة ـ فالعين لا تدرك الاشكال بل الاهتزازات الملونة ، ويمكن تمثيل هذا الاحساس بوضع لمسات من الالوان النقية جنبا الى جنب بحيث يتم المزج بينها فى شبكية العين . فاللمسة مستقلة عن شكل الشىء ، وعندئذ يختفى ما يعرف باللون الموضعى الثابت..

والواقع أن الهدف الرئيسى للانطباعيين هو التقاط اللحظة الفورية ، أما اهتزاز الضوء أو سرعة الحركة فالعالم الخارجى ليس سوى سلسلة من الانطباعات أى من ظواهر دائمة التغير ولا وجود لها الا لمن يدركها . فليس هناك شىء فى ذاته ، بل تتعدد الاشياء والموضوعات بتعدد الاضاءات والتجاورات ، وعلى ذلك تنعدم الاشكال والمسطحات والاحجام وكل مايتبقى ليس سوى اهتزازات ضوئية دائمة التغير . فالنزعة الانطباعية التى كانت ترمى الى التقاط الواقع المرئى فى الصورة الفورية وذلك بتحليل

الضوء أدت فى نهاية الامر الى تفكيك الواقع وزواله

غير ان للحركة الانطباعية اثرا بليغا فى تغيير نظرة الجمهور الى موضوع اللوحة . فكان الفن الاكاديمى التقليدى يرى أن هناك موضوعات أرقى وأروع من غيرها . فاللوحات التى تمثل القصص الاسطورية والحوادث التاريخية تأتى فى المقدمة ، ثم تليها صور الاشخاص ثم المناظر التى تمثل حياة الاسرة وعاداتها ثم المناظر الطبيعية بشرط أن تحوى شيئا من العمارة وان تمثل بعض الاشخاص وأخيرا مايعرف بالطبيعة الصامتة . فجاء الانطباعيون وقلبوا هذه الاوضاع فليس هناك موضوع نبيل وموضوع حقير ، ان كل شيء من شأنه ان يلهم الفنان لان قيمة اللوحة ليست فيما تمثله او فيما توحى به من معان وتأملات بل فى صفاتها الجمالية طبقا لاصول فن التصوير . فاللوحة ليست وسيلة لغاية غير فنية بل غايتها فى فنيتها ، فى دلالتها الجمالية . ان الغرض الذى يرمى اليه الفنان هو اتقان لغة التصوير بغض النظر عن قيمة المضمون من النواحى التاريخية او الاجتماعية أو الفلسفية . ومن اليسير ان نلمس هذا التغيير الجوهرى فيما يختص بقيمة الموضوع فى انتاج الفن المعاصر حتى ان الموضوع تلاشى تماما من اللوحات التجريدية . الحركة الانطباعية تضعف حوالى عام ١٨٨٠ وقد ظهرت حركات جديدة مناهضة لها تطالب باعادة التماسك والاتساق والبناء الى اللوحة فلابد من بعث الاشكال من جديد ورد الصلابة الى الاشياء بعد أن تفكك الواقع وانحل فى لوحات الانطباعيين ومن أكبر الفنانين الذين قاموا باعادة البناء فان جوخ وجوجان وبصفة خاصة سيزان . هؤلاء الثلاثة تأثروا بالانطباعية فى بادىء الامر ثم انفصلوا عنها ووضع كل منهم البذور الاولى لثلاثة

اتجاهات ستظهر وتقوى فى القــرن العشرين : أدى فن فان جوخ الى ابراز الشخصية الوجــدانية المنبعثة من الالوان والى اعطاء المقام الاول الى التعبـــــير العنيف عن انفعالات الفنان مما مهد السبيل الى حركة الوحشيين من جهة والى حركة التعبيريين من جهة أخرى · ولقـــــد ثار جوجان على الرؤية الواقعية كما كانت سائدة فى أوروبا وأشاع فى لوحاته جوا من الرمزية والشــــــاعرية التى استلهمها من البلاد الاستوائية البدائية التى أقام فيها فى آخر حياته

أما سيزان فهو الملقب بأبى الفن الحديث ،والفن التكعيبى بصفة خاصة . والواقع ان سيزان اكتشف بمجهــوده الشخصى المتواصل لغة التصوير الاصلية وحقق التعاون الحى بين الرسم واللون وأبرز الخصائص التى تميـــز الفضاء التشكيلى عن الفضاء الملموس الذى نعيش فيه ، فضلا عن انه أعاد الى اللوحة تماسكها وبناءها المتين . فلم يكن يعنيه ــ كما كان الحال مع الانطباعيين ·· تحليــل الضوء بل التقاط النغمات اللونية والتعبير عن هــــذه النغمات بدقة الباحث والمحلل . فهو يرسم باللون ، أى ان الحوار الذى يقوم بين النغمات اللونية المتجاورة ومن انعكاسها بعضها على بعض هو الذى يؤدى الى بنـــاء الشكل . فعندما تصل النغمات اللونية الى أقصى درجة من الثراء والغزارة يكون الشكل أقرب الى الكمال ..

وقد اتهم سيزان بأنه لا يتقن فن الرسم ، غير ان الذين يقولون ذلك يتجاهلون السنوات العديدة التى قضـــاها سيزان فى محاكاة كبار المصورين ، او بعض اللوحات التى رسمها طبقا لاسلوب اكبر مصور ورسام فى القرن التاسع عشر وهو أنجر ، ولكنه لم يرسم هذه اللوحات الا ليسخر

بانجر وبأسلوبه الاكاديمى ، ثم ان القول بأن سيزان لايتقن الرسم دليل على عدم فهم لغة التصوير الاصليـــة وعلى الخلط بين الفضاء التشكيلى والفضاء الملموس الذى نعيش فيه ، وهذا الخلط هو السبب الاساسى فى عدم فهـــم اللوحات التكعيبية التى سيرسمها براك وبيكاسو فى أوائل القرن العشرين

فبفضل براعة سيزان فى التعبير عن النغمات اللونية ، وفى تنظيم التجاور بين النغمات الحارة والنغمات الباردة قدم لنا تأويلا جديدا للاحجام وللضوء الذى يغمـرها ، ويختلف هذا الضوء عن الضوء الطبيعى كما تختلف اللوحة عن الطبيعة نفسها ، وفى هذا الاختلاف يكمن سر الفن فى التصوير

ان سيزان كان مصورا فحسب ، قليل الكلام عن فنه وكان يسخر من المصورين المتفائلين ، وان كانت له فلسفة فهى تتلخص فى حب الفنان للطبيعة وفى بعض العبـارات التى كان يفوه بها من حين الى اخر ليكشف عن الالم الذى كانت نفسه الشاعرية تعانيه لعجزه أحيانا عن أن يعبـر تعبيرا صادقا فى لوحاته عن احساساته ازاء الطبيعة

كان سيزان مصورا فحسب ، فلم يتناول الموضـوعات التاريخية او الادبية فاى منظر من مناظر الطبيعة أو أى شخص من أصدقائه او أى مجموعة من الثمار والازهار ، كانت كافية لاستلهامه ، مادامت تتيح له الفرصـــة لكى يتحدث بلغة التصوير ولكى يكشف عن اشكال جـــديدة وايقاعات تشكيلية مبتكرة



أوجين ديلاكروا.. والحركة الرومانتيكية

فى صباح ١٣ أغسطس ١٨٦٣ ، بينما كانت اجراس كنيسة سان سولبيس ترسل دقاتها الفضية مع أشعة الشروق الوردية ، كان الفنان ديلاكروا يلفظ أنفاسه الاخيرة ، لم يعد يقوى على الكلام بعد أن أوصى خادمته العجوز جينى ، بألا يقام تمثال على قبره ، بل يكتفى بزرع الازهار ذات الالوان الحارة الزاهية بحيث تصبح مقبرته لوحة أخيرة تردد أنشودة اللون التى كثيرا ما هزت نغماتها القوية نفسه الطموحة الى الحب والجمال

وعندما شعر الفنان وهو يحتضر أن سحابة مظلمة بدأت تغشى عينيه وأن ملامح وجه جينى أخذت تختلط وتتلاشى اغلق جفنيه وأطلق العنان مرة أخيرة لمخيلته الفياضة فانبعثت من جديد تلك الاشباح والأطياف التى كانت تطارده فى مطلع الشباب وتلح عليه بأن يمنحها الحياة بلمسات فرشاته السحرية . ما أجمل هذه الساعات التى كان يقضيها فى قراءة دانتى وشيكسبير وجوتيه وولتر سكوت وبيرون باحثا عن موضوع للوحاته بل باحثا عن صورة لنفسه المترجحة بين الطموح واليأس ، بين النشوة والحزن .. ها هما دانتيه وفرجيل فى الجحيم، استمع الى

حديث هاملت وهوراسيو فى المقبرة ، الا يؤلمك منظــــر أوفيليا وهى تنتحر لتتحد أخيرا بصورتها الطاهرة .. ألا تهز مشاعرك مشاهد البطولة فى حرب تحرير اليـــونان من طغيان الاتراك ، انها الحرية التى تقود الشعوب لتحطيم قيود الاستعباد

وهاهى النيران تندلع والدماء تسفك فى جو من الرعب والعنف والاضطراب : مذابح خيو ، موت سردنبال ، موقعة تايبورج . هل كانت نفسك لايهزها الا اللون الاحمر ، لون النيران والدماء ، ولكن انظر هاهى ارض المغرب وسماؤها الصافية ، ما أنبل الفارس العربى ممتطيا صهوة جواده الاصيل ! ولكن سرعان ماتتوق نفسك الى المشاهد الدامية، الى مطاردة السباع واقتناصها .. وشعر بموجة طاغيـــة من الحرارة تدب فى عروقه فتحركت أنامله تخط بالقلم انطباعاته فى طنجة واشبيلية والجزائر

وأخذت صور الماضى تتتابع وتتلاحق ،وكلما كان المرض يزيد هذا الجسم نحولا كانت نفسه تزداد طموحا وتطلعا الى آفاق جديدة .. واخيرا بينما كانت أجراس كنيســة سان سولبيس القريبة من مرسمه ترسل دقاتها الفضية مع أشعة الشروق الوردية توقف موكب الذكريات وتقدمت فى هالة من الضوء الساطع الصورة الكبيرة التى رسمهـــا على أحد جدران الكنيسة ، صورة الصراع بين يعقـــوب والملاك ، صراع الفنان مع حارس معبد الجمال بل مع من يمتلك سر الجمال ، هى فى الواقع صورة صراعه الطويل المرير مع الأشباح والاطياف التى ظلت تطارده حتى اللحظة الاخيرة والتى وهبها الحياة من لحمه ودمه ، من نبضـــات قلبه ووحى خياله ، وعندما فتح عينيه للمرة الاخيرة رأى صورته التى رسمها لنفسه ، الصورة التى وهبها لخادمته

العجوز (١) ، تبتسم وتقول له انك كنت حقا جديرا بمصارعة ملاك الجمال

هذا الفنان العبقرى كاد أن يحمل وحده راية الحركة الرومانتيكية فى التصوير ، وظل يدافع عن فنه طوال أربعين عاما منذ أن عرض لوحته الاولى دانتيه وفرجيل فى الجحيم سنة ١٨٢٢ وهو فى الرابعة والعشرين حتى وفاته سنة ١٨٦٣ . انه قاوم بشجاعة الهجمات العنيفة التى شنها عليه النقاد الرسميون والمصورون أتباع المدرسة الاكاديمية مدافعا باصرار واباء عن حرية الفنان فى التعبير عن رؤيته الخاصة وعن شخصيته الحميمة . وكان رده الوحيد على هجوم أعدائه مواصلة انتاجه الفنى بصدق وعزم واهبا حياته كلها لرسالته الفنية

ولم يقتصر نشاطه على التصوير بل تعداه الى الادب ؛ كان شغوفا بمطالعة روائع الفكر والادب والاستماع الى الموسيقى ، ودفعه ميله الى الانطواء الى تدوين تأملاته وانطباعاته عن معاصريه ، وتعد مذكرات ديلاكروا اليومية من الروائع التى يعتز بها الادب الفرنسى . كان ديلاكروا من القلائل الذين جمعوا بين جمال فن التصوير وروعة الكتابة الادبية وعمق التفكير النقدى ، أى بين قوة الانطلاق فى التعبير واندفاع التلقائية الوثابة وبين القدرة على ضبط هذا الانطلاق واخضاع هذه التلقائية لمنهج دقيق محكم . ولهذا السبب فانه يتجاوز وحده حدود الرومانتيكية ليلتقى مع كبار فنانى عصر النهضة والقرن السابع عشر أمثال ميكل انجلو وفيرونيز وروبنس

كان اذن ديلاكروا فنانا وأديبا فى آن واحدا وكانت

---

(١) بعد وفاة ديلاكروا أهدت جينى هذه الصورة الى متحف اللوفر

ثقافته التاريخية والادبية واسعة عميقة ، غير انه لم يلجأ الى الماضي يحتمي فيه بعيدا عن أحداث عصره ، بل كان أيضا حريصـــا على أن يعيش في عصره وأن يستوحي الاحداث الاجتماعية والسياسية التي كانت تملأ بضجيجها النصف الاول من القرن التاســع عشر . فقــد استجاب للحركات الثورية التي كانت تهز فرنسا وبلاد اليونان .
وهذا يفسر لنا تنوع مصادر الهامه ، هذا فضـــلا عن الانطباعات التي جمعها أثناء اقامته في انجلترا عام ١٨٢٥ وخلال رحلته الى اسبانيا والمغرب والجزائر عام ١٨٣٢ حيث عاد بذخيرة من الرسوم استخدمها في تصوير عشرات من لوحاته الخالدة ، ابتداء من نساء الجزائر عام ١٨٣٤ حتى لوحاته عن صيد النمور والسباع عام ١٨٥٤ والخيول العربية عام ١٨٦٠ ..

ان فن ديلاكروا وان كان يعد نهاية عهـــد في تاريخ التصوير المنحدر من عصر النهضة فانه من جهة اخرى يمهد السبيل للمدارس التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين . وقــد كان الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاته مناسبة طيبة لمحـــاولة الربط بين الحركات الفنية التي تعاقبت في القرن التاسع عشر حتى عصرنا هذا . ولاستخلاص مضمون رســالته الفنية والفكرية ، وقبل التحدث عن شخصية الفنـــان وخصائص فنه ، يجدر بنا أن نوضح معالم الحـــركة الرومانتيكية في الادب والفن وأن نشير الى ما تميزت به الحساسية في عهد ديلاكروا

خصائص الحركة الرومانتيكية

ان ثورة ١٧٨٩ في فرنسا لم تكن الا ثورة ســياسية

واجتماعية ولم تؤد الى تغيير عميق فى الادب والفن نعم انها أعلنت ان الفن لم يعد فى خدمة الامير بل فى خدمة جميع المواطنين ، غير ان المدرسة الكلاسيكية التى كان يتزعمها لويس دافيد لم تزد الا قوة ورسوخا وظلت مسيطرة وحدها على ميدان الفن

ان بذور الثورة على الكلاسيكية والتى وضعها روسو وأندريه شينييه ومدام دى ستال وشاتو بريان فىالادب ، وفنان اسبانيا الكبير جويا فى التصوير ، لم تنبت الا بعد سقوط امبراطورية نابليون . وهذه الثورة التى ترمى الى تحرير الفرد والفنان والشاعر تعرف بالحركة الرومانتيكية ومن الطريف ان نقرر أن رد الفعل الرومانتيكى فى التصوير سبق بحوالى عشر سنوات انفجار الرومانتيكية فى الادب

ان المقدمة التى كتبها فكتور هوجو لمسرحيته «كروميل» نشرت عام ١٨٢٧ وفى عام ١٨٣٠ وقعت ما سمى فى تاريخ الادب بمعركة هرنانى ، فى حين ان المعركة بدأت تحتدم بين المدافعين عن كلاسيكية دافيد وأنصار الحركة الجديدة منذ أن عرض الفنان جيريكو فى صالون ١٨١٩ لوحته الشهيرة « عوامة الميدوزا »

وهنا يجب أن نطرح السؤال الاتى : هل مفهوم الرومانتيكية فى الادب هو هو فى التصوير ؟ وقبل الرد عن هذا السؤال يجدر بنا أن نبحث فى أصل كلمة رومانتيكية Romantisme

يقول لويس ريو Louis Rean ان كلمة Romanti وردت أولا فى الادب الانجليزى فى منتصف القرن الثامن عشر وانها كانت تطلق اولا على فن تنسيق الحدائق وان معناها : ما هو جدير بأن يصور ، بأن يوحى فرشاة مصور المناظر الطبيعية التى تتسم بالهدوء والوحشية

بحيث تسمح للنفس بأن تستسلم لاحلام اليقظة وأن تتمتع بما تثيره الذكريات من عواطف عميقة فياضة ، من أشجان وآمال ، ثم أطلق اللفظ بعد ذلك على الاثار الادبيـــة من شعر ومسرح

وإذا عدنا الى اشتقاق الكلمة فاننا نجـــد الاتى : ان Romantique و Romanesque لهما أصل واحد هو كلمة Romanus التى جاءت منها فى اللغة الفرنسيـــة القديمة كلمة Romans ومعناها أولا : لغة الشعب فى مقابل اللغة اللاتينية التى كانت لغـــة الفلسفة والعلم . ثانيا : كتابة شعرية باللغة العامية . ومن Romans جاءت Romance, Romancier, Romanesque

ومن جهة أخرى نجد فى لغة منشدى الشعر المتجولين كلمة Romant التى جاءت منها .
Romantique, Romantisme

يتبين لنا من دراسة اشتقاق اللفظ أن الحـــركة الرومانتيكية أنشأها رجال من الشعب فى مقابل المتعلمين والعلماء واتباع الكلاسيكية . فالشعبى يطلق العنـان لغرائزه وعواطفه محاولا تحطيم القيود التى يفرضهـا العقل الجامد ..

وباستعـراض التعريفات العـــديدة التى قيلت فى الرومانتيكية يتبين لنا أن هذه الحركة تضع فى المقام الاول الحساسيـــة والخيال والتعبـير الشخصى واثبات الذات وتمجيد الغريزة ، وانها تميل فى تعبيراتها الى المبـالغة والتضخيم ..

ويقول ديلاكروا فى يومياته متحدثا عن نفسه :

« اذا كان المقصود من الرومانتيكية التعبــير الحر عن انطباعاتى الشخصية وابتعادى عن الانماط والنماذج التى يعاد نسخهـا فى المـدارس دون أدنى تغيــير ونفورى من

المواصفات الاكاديميـة يجب أن أعتـرف لا فقط انني رومانتيكي ، بل انني كنت رومانتيكيا منذ الخامسـة عشرة »

ويمكن تلخيص مميزات الحركة الرومانتيكية في الادب والفن فيما يلي :

١ ـ روح الثورة على القيود والقواعد الكلاسيكية مثل قاعدة الوحدات الثلاث ، الترتيب التصاعدي للأنواع الادبية والفنية والتي كانت تعتبر عوائق في سـبيل نمو الشخصية الحر وازدهارها

٢ ـ انتصار النزعة الفردية والمطالبة الحماسية بحقوق الفرد ، مع تقوية النزعات القومية التي هي بمثابة فردية جماعية ..

٣ ـ سيطرة الحساسية والعواطف على العقل . واذا كان العقل هو القاسم المشترك بين الجميع فان مايميز كل شخصية في صميمها وحميمها هو الجـانب الوجـداني اللاشعوري منه . أن الرومانتيكي تغمره باستمرار موجات من الحزن والحنين الى السعادة المفقودة ، أن حساسيته مريضة متقلبة تسكنها أشباح الموتى ويمزقهـا القلق والهيلة ، وغالبا ما يكون مآله الجنون والانتحار

٤ ـ ولكن ليس من الضروري أن تكون الحساسيـة الرومانتيكية دائما مريضة ، فقد أشـاد الرومانتيكيون بجمال الطبيعة وسحرها خاصة تحت ضوء القمر ولأول مرة أصبح المنظر الطبيعي الذي يعكس انفعالات الفنـان موضوعا لذاته ودون وجود أشخاص فيه ، وكذلك أشادوا بالليل الساحر الذي يهيىء الجو المنـاسب للتأملات والأحلام ، والليليـات Nocturnes في الشعر والموسيقى والتصوير تتجاوب نغماتها واشعتها وظلالها في جو ساحر حالم . وكما ان الرومانتيكي يؤثر الليل على النهار فانه

يجد متعته فى ذكر الخريف والشتاء والتجول ليلاً ونهارا بين الانقاض والاكواخ

ومن جهة أخرى وجدت حساسية الرومانتيكى غــذاء جديدا بفضل بعث الشعور الدينى بعد الموجة الالحادية فى القرن الثامن عشر • فقـــد فتحت الكنائس التى أغلقتهـا الثورة وطلب من الفنانين رسم الصور الدينية ، غير ان عددا قليلا منها يعد من روائع الفن . وقد أسهم ديلاكروا فى اثراء التصوير الدينى مثل لوحته المؤثرة : عذراء الشفقة فى كنيسة سان دينى ، والصور الحائطية لهيكل الملائكة فى كنيسة سان سولبيس

٥ ـــ واخيرا لجأ الرومانتيكيون الى مصـــادر الهام جديدة فبينما كان الكلاسيكيون يطالبون بالعودة الى فنون العصور القديمة توجهت الانظار الى القرون الوســـطى والى العالم الاسلامى فى الشرق وشمال افريقيـــا والى الصـــين فى الشرق الاقصى . والمؤلفات الادبيـــة التى استوحت الاستشراق عديدة مشهورة ، وجزء كبير من أعمال ديلاكروا استمدت موضوعاته من الشرق ، مناظره وعاداته وأحداثه التاريخية

اما مميزات الحركة الرومانتيكية فى التصوير بصفــة خاصة ، فانها تتلخص فيما يلى :

١ ـــ الغاء الترتيب التصاعدى للوحات حسب موضوعها . فاللوحة التى تمثل حدثا أسطوريا لم تعد تعلو على لوحة تمثل منظرا طبيعيا أو طبيعة صامتة • أن العبـــــرة فى كيفية تعبير الفنان عن حسه وانفعاله ، وبذلك أصبح كل موضوع مهما كان متواضعا جديرا بالهام فرشاة المصور ، حتى القبح قد يصبح حسنا بفضل سحر الفـن • وليس من المحتم على الفنان أن يصور منـاظر الريف الرومانى ،

بل عليه أن يستوحى مناظر الريف فى بلاده

٢ ــ أحياء الكاريكاتور والاشكال المشوهة واستخدام الرسم كوسيلة من وسائل الهجو والنقد الاجتماعى . ان معيار الجمال المثالى لم يعد له أى وزن ، فالمصور غرضه الاول ابراز الطابع الذى يميز موضوعه ، سواء كان هذا الموضوع جميلا او قبيحا ، جادا أو هزليا . ألم يرسم جريكو Gericault فى مجموعته الشهيرة عن نزلاء مستشفيات الامراض العقلية ، ألم يرسم ديلاكروا صورة الشاعر الايطالى توركواتوتاسو وهو يعاني من هلوسات الجنون ؟ وفى عالم الكاريكاتور السياسى والاجتماعى لابد من ذكر الفنان دوميه Daumier

٣ ــ اما من ناحية صنعة التصوير بالزيت فلم تؤثر فيها الحركة الرومانتيكية . ان الالوان يتم مزجها على الباليت غير أن العجينة أصبحت اكثر سمكا من ذى قبل . ونرى ديكام Descamps يستخدم السكينة لهذا الغرض . غير ان ديلاكروا تحت تأثير المصور الانجليزى كونستبل Constable يمهد السبيل لفن الانطباعيين والتنقيطيين فيما يختص بتجزىء القيم اللونية ووضعها جنبا الى جنب على اللوحة دون مزجها على الباليت بحيث يتم المزج والاحساس بالالوان المركبة فى شبكية العين مباشرة وتتميز الحركة الرومانتيكية بتقديم اللون على الرسم أى بتقديم العنصر الحسى على العنصر العقلى . واخيرا يجب أن نذكر انتشار التصوير بالالوان المائية ــ اكواريل وجواش ــ وذلك تحت تأثير الفنانين الانجليز ، وكذلك التقدم الكبير الذى حققته فنون الحفر .. الحفر البارز على الخشب والحفر على النحاس ، واخيرا الليتوجرافيا التى ظهرت فى بافاريا عام ١٧٩٨ . وقد استفاد فن الكاريكاتور

وفن تصوير الكتب من الليتوجرافيا ، كما تشهد على ذلك أعمال دومييه والصور التي رسمها ديلاكروا لكتاب فاوست لجيتيه ..

تلك هى أهم خصائص الحركة الرومانتيكية فى الادب والتصوير ، وقد وصلت هذه الحركة الى ذروتها فى عام ١٨٣٠ ، وتزعم الحركة فى الادب فيكتور هوجو ، وفى الموسيقى برليوز ، وفى التصوير ديلاكروا ، ثم تلاشت فى عام ١٨٤٣ عند سقوط مسرحية هوجو «البورجراف» أما الحركة التى بدأها ديلاكروا فقد ظلت محتفظة بروحها القوية الجذابة حتى وفاته ، فى حين انحرفت لدى الاخرين وغرقت فى موجة من الحساسية المريضة .. ويكمن سر نجاح ديلاكروا فى شخصيته التى جمعت صفات الفنان والمفكر والاديب

شخصية ديلاكروا

من المحال ارجاع العبقرية الى منطوق واحد . ألم يكن ديلاكورا نفسه يقول لاستندال Stendhal

« اننا مزيج غريب من الاضداد لا يمكن تفسيره ، ان الشخص الواحد يحوى عشرة أشخاص ، وقد يحدث فى بعض الاحيان ان هؤلاء العشرة يظهرون جميعهم دفعة واحدة »

ان شخصية ديلاكروا ذات قطبين رئيسيين: لدينا من جهة الشخص الجامح الحساس الذى تجرفه سيول الانفعال والخيال ، ومن جهة أخرى الناقد الصارم المتزن والذى ينتابه الشك من حين الى اخر . انه

رومانتيكي بفطرته وغريزته ، بقلقه وحساسيته المرهفة ، بسرعة قابليته للاستثارة الانفعالية وبهذه الدرجة البسيطة من الحمى التى لازمته طوال حياته غير أنه كلاسيكي بحبه للنظام والاتزان ، وبمحاولة ضبط نفسه انه فى الوقت نفسه ينتمى الى زمنه ولا ينتمى اليه . انه متيقظ لكل ما يحدث حوله ، واسع الثقافة ، حاد الذهن حديثه شائق جذاب ، قاس احيانا فى حكمه على زمنه وعصره ، غير انه يدافع بحرارة عن حرية الفنان . هو يحب ايضا ان ينظر الى الماضى ، وان يقضى ساعات طويلة فى قراءة القدماء ، وربما كان يحلو له ان يعيش فى القرن السادس عشر ، قرن ذروة الفنون الجميلة ، انه بميله الى التأمل والتحامل الذاتى ينتمى الى طائفة كبار مفكرى فرنسا الذين حللوا بعمق الطبيعة البشرية أمثال مونتانى ولاروشفوكو . انه معجب براسين ، بموتزرت ، وبيتهوفن وفولتير . انه فى فنه قريب جدا من ميكل انجلو وفيرونيز وروبنس وذلك بفضل احساسه بالعظمة والروعة ، وحبه للاشكال والالوان الجميلة ، ومحاولته احياء التصوير الحائطى كما فى عهد النهضة . وهو من جهة أخرى رائد الفن الحديث بفضل حساسيته القلقة وتعبيره عن الحركة ولمسات فرشاته الجامحة وجرأته فى تقابل الالوان

اننا بصدد شخصية معقدة تتصارع فيها الاضداد والمتناقضات ، شخصية حوت جميع الاسرار وجميع المواهب كما يقول جول رومان ، شخصية تستعصى على التحليل والتفسير . ان أعمال ديلاكورواتفسر عصره أكثر من ان يكون عصره هو الذى يفسره ومنهج تين Taine يبدو بهذا الصدد ناقصا . واذا كانت اعماله تفسر

شخصيته فان هذا التفسير يظل قاصرا فأعماله هى أكثر من مجرد انعكاس ذاته أو نتيجة اعلاء دوافعه اللاشعورية فالتفسير فى ضوء التحليل النفسى وان كان يلقى بعض الاضواء على الشخصية يميل الى خفض بعض قيمتها بالقول بأن الاثر الفنى ليس سوى اعلاء الليبيدو المعـــاقة غير المشبعة ــ الواقع أنه من المحال الوصول الى تفسير شامل لشخصية ثرية معقدة مثل شـــخصية ديلاكروا ·· ان

العبقرية تستعصى على التعريف ، ويمكن أن نقول عن ديلاكروا ما كان يقوله هو عن قيمة اللوحات الفنية : ان قيمة اللوحة لا يمكن التعبير عنها : هى فى الواقع ما يفلت من حدود التعبير الدقيق ، هى ما تضيفه روح الفنان الى الالوان والخطوط لمخاطبة روح المشاهد

ولا يوجد فنان مثل ديلاكروا برع فى محادثة الروح ، سواء فى لوحاته أو فى مذكراته اليومية ، انه كان المصور الشاعر الذى عشق فنه وآلمه عـــدم فهم معاصريه فيما عدا القليل منهم أمثال بوديلير وجوتييه وبلزاك ، ان روح معاصريه لم تتجاوب معه ، ورغم علاقاته بالاوساط الادبية فانه ظل طوال حياته يعانى من شعور العزلة المرير، ولذلك كان يلجأ الى مخاطبة نفسه فى مذكراته اليومية التى بدأها فى عام ١٨٢٢ والتى دون فيها تأملاته الفلسفية وآراءه فى الفنون التشكيلية

تأثير ديلاكروا فى الفن الحديث

ان فن ديلاكروا وان كان يعتبر نهاية عهد فى تاريخ التصوير المنحدر من عصر النهضة فانه من جهة أخرى

يمهد السبيل للمدارس التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين . ولكى نقدر مدى تأثيره فى الفن الحديث نبدأ بذكر الخصائص التى تميز اعماله

أولا : ثراء المخيلة وانطلاقها فى الزمان والمكان ، مما أدى الى تنوع الموضوعات التى عالجها . ومن جهة أخرى يجب الاشارة الى الطابع الفكرى الذى يطبع الكثير من أعماله حيث يستخدم الاسلوب الرمزى والتشبيهى . فانه ليس من انصار الفن للفن

ثانيا : ان فن التصوير يفتح أمام الفنان وأمام المتذوق آفاقا جديدة نحو الماضى ، نحو البلاد النائية ، مواطن الشهامة والشجاعة والسحر والالوان الزاهية والاضواء الساطعة ، فالتصوير كالشعر والادب من وسائل الانطلاق والتحرر من كل ما هو رتيب وممل

ثالثا : ان التصوير مصدر سرور ومتعة للعين بفضل اللون وانسجام الالوان وحركة الكتل الملونة

رابعا : يتميز أسلوب ديلاكروا من حيث الصنعة باللمسات العريضة الفياضة ويتغلب اللون على الرسم بمعنى انه لا يحصر اللون داخل خطوط مرسومة بدقة بل هو يرسم باللون مباشرة دون التدقيق فى التفاصيل الصغيرة تاركا للعين عندما تنظر من مسافة مناسبة أن تقوم بادماج التفاصيل فى كتل كثيرة متحركة تحقق بترابطها الديناميكى وحدة اللوحة كلها

وفى ضوء هذه الخصائص نستطيع ان نتبين تأثير ديلاكروا على المدرسة الانطباعية التى اهتمت بتحليل الضوء والتقاط انعكاساته على سطح الاشياء وتأثيره

على الانطباعية الحديثة التى حاولت ان تبـــقى لالوان الطبيعة واقعيتها ونصوعها وذلك باستخدام بقــع من الالوان الاولية غير الممزوجة بحيث يتم المزج فى شــبكية العين ، وقد استخدم ديلاكروا هذا الاسلوب فى تقسيم درجات اللون وفى وضع بقع الالوان المكملة بعضهالبعض جنبا الى جنب بحيث يحدث تجاورها وانعكاس بعضها على بعض لونا جديدا كالاحساس بالاخضر النـــاتج عن وضع بقع زرقاء جنبا الى جنب مع بقع صفراء . وهذا واضح خاصة فى لوحته الشهيرة نساء الجزائر

ولاشك فى أن انطلاق اللون وتمجيده وتفخيمه وعده من أقوى ما يعبر عن الانفعالات ، كان له أكبر الاثر فى تصوير رينوار وفان خوخ وفى بعث حركة الوحشــيين أمثال ماتيس وديران وفلامنك

ونلاحظ فى بعض اللوحات عدم التزام ديلاكروا بقواعد المنظور التقليدية مما أدى احيانا الى قلب المنظور ، وهذا الاسلوب فى عكس اتجاهات المنظور نشـــاهده لدى المصورين التكعيبيين أمثال بيكاســـو وبراك . ولم تفت هذه النقطة نقاد الفن المعاصرين لديلاكروا فقالوا عنه انه لا يتقن الرسم ولا يراعى كما يجب قواعد المنظور

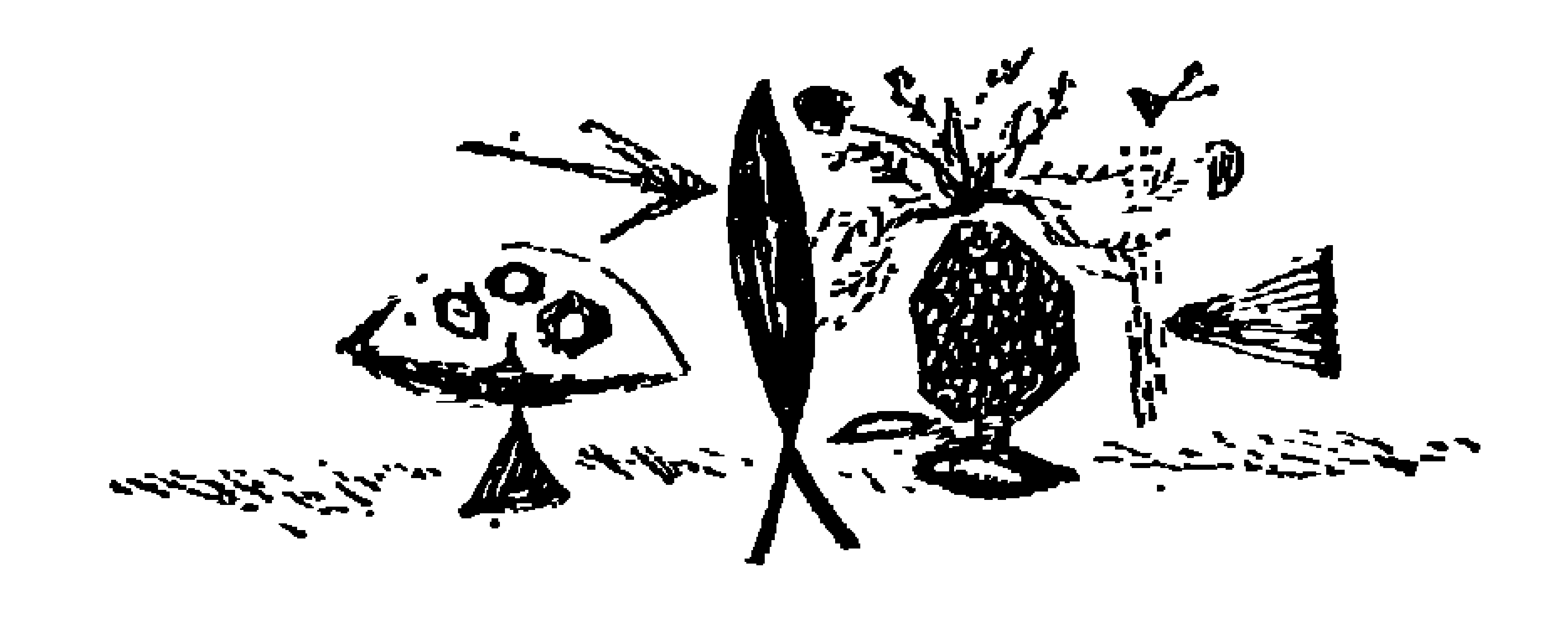
وأخيرا يمكن القول بأن ديلاكروا باحترامه للقيـــم التشيكيلة قبل كل شيء وبدفاعه عن لغة الالوان ولغـــة التكوين والتوزيع للخطوط والسطوح لغة الانســـجام والتناظر والتقابل قد تنبأ بالفن التجريدى . ومن أقواله المأثورة أنه كان ينصح الناظر الى اللوحة بأن يقف بعيدا عنها بحيث يعجز عن تعرف موضوع اللوحة مكتفيـا فى بادىء الامر بأن يشاهد توزيع البقع اللونية فى التكوين العام للوحة ، كما يستمع المتذوق الى سيمفونيـــة

الموسيقى البحتة وان يحكم على اللوحـــة من حيث هى قطعة تصوير ملون وان يستجيب للوحة بلغتها التشكيلية أولا ، ولا ضرر طبعا من ان يقترب بعد ذلك لكى يتعرف الموضوع ولكى يستشعر بالاضافة الى الاحساس التشكيلى البحت شتى الانفعالات والعواطف التى يمكن ان تترجم الى لغة الكلام ٠٠ فجمال اللوحة لا يكمن فى ترجمتهـــا الادبية بل فيما تثيره لدى المتذوق الاصيل من انفعال خالص ٠٠

ولوحات ديلاكروا بغض النظر عن موضوعاتها ، تتميز بشاعريتها التشكيلية وبقدرتها على بعث هذا الانفعال الجمالى الخالص ٠ وفى الصفحات التى كتبها بوديلير عن ديلاكروا عام ١٨٥٥ ، يقول الشاعر والناقد الفنى العظيم:

« يبدو أن هذا التصوير يرسل مضمونه النفسى الى بعيد كما يصنع السحرة والمشعوذون ٠ وترجع هـــذه الظاهرة العجيبة الى القدرة على استخدام الالوان ، الى هذا التوافق الكامل بين درجات اللون وقيمه ، الى التناغم — القائم من قبل فى عقل الفنان المصور — بين اللـــون والموضوع ٠ ويبدو أن هذا اللون — وليســـمح لى فى استخدام هذه الحيل اللغوية للتعبير عن أفكار غاية فى الدقة — يفكر بذاته مستقلا عن الاشياء التى يكسوها. ثم ان هذه التوافقات الرائعة بين الالوان غالبا ما توحى الينا بتناغمات الميلوديا ، والانطباع الذى تتركه هذه اللوحات فى نفوسنا يكاد يكون انطباعا موسيقيا »

واذا كان ديلاكروا يطلب من اللوحة أن تكون أولا متعة للعين ، فهو يضيف أنها يجب أن تخاطب أيضا الروح حتى تتم المؤانسة بين اللوحة والمتذوق ٠٠ يجب أن تبعث هذا الانفعال الجمالى الخاص بفن التصوير والذى تعجز لغـــة الكلام عن التعبير عنه »



الاتجاهات المعاصرة فى الفنون التشكيلية

التكعيبية

شهد العقد الاول من القــرن العشرين ثلاث حــركات جديدة فى فن التصوير ، الوحشية والتكعيبية والمستقبلية ولكل حركة من هذه الحركات الثلاث دلالة خاصة من حيث معالجة ثلاث نواحى من مقومات اللوحة هى اللون والشكل والحركة ومن حيث تأثيرها فى الحركات التشكيلية التى ظهرت بعد الحرب العالمية الاولى ..

وقبل التحدث عن هذه الحركات وتمهيـدا لفهمهـــا وتقديرها يجدر بنا أن نتناول بالبحث احدى الظــواهر الهامة التى تميز بصفة خاصة الفن المعاصر ، هى ظاهــرة تشويه الشكل ، أو عدم مراعاة الشـــبه بين الصورة والنموذج . وقد يعترض البعض على اســتخدام لفـظ « التشويه » فى مجال الفنون الجميلة بحجة أن التشويه يفيد معنى التقبيح ولكن ليطمئن المعترضون اذ أن الاشوه من النعوت المضادة المعنى فهو القبيح أو المليح ، فقد يكون التشويه اذن اما موضع استنكار أو استحسان ، وقـــد

يكون من الوسائل القوية للتعبير الفنى ، بل قد يكون من مقتضيات الفضاء التشكيلى ..

والواقع أن هناك نوعين من التشويه ، تشويه الشكل الظاهرى وهو معروف بالتشويه التعبيرى وتشويه البناء وهو المعروف بالتشويه الجوهرى أو التشريحى . التشويه التعبيرى يحترم القانون الكلاسيكى وقد استخدمه مصورو عصر النهضة فى ايطاليا واسبانيا أمثال رفايللو وبوتشللو وبيرو ديللا فرنشسكا والجريكو ونجده أيضا لدى أنجر فى القرن التاسع عشر . فقد يغير المصور من شكل بعض اجزاء الجسم كالوجه والعنق واليد والاصابع وذلك لتأكيد الاثر التعبيرى أو لابراز الرشاقة ولكن دون القضاء على قواعد الرسم الكلاسيكى ، هو ضرب من اللعب بين الواقع والاشكال المصطنعة المألوفة . أما التشويه الجوهرى أو التشريحى فهو خاص بالفن الحديث المعاصر ، هو نوع من اللعب بين الواقع وبين المقتضيات التى تحتمها عدة عوامل مثل مساحة اللوحة ، أنطلاق خيال الفنان ، أبتكار أشكال جديدة ، الايحاء بفضاءات خيالية ، تحقيق التوازن والربط بين أجزاء اللوحة . اننا نشاهد مثل هـذه التشويهات الجوهرية فى الشكل فى بعض لوحات سـيزان وبصفة خاصة لدى ماتيس وبيكاسو وغيرهما من المصـورين العصريين ، أى لدى فنانين أرادوا أن يحرروا رؤيتهم من التقاليد القديمة وأن يكتشفوا لغة التصوير الاصلية كما استخدمها مثلا قدماء المصريين بوجه خاص وفنانو الشرق بوجه عام

وما قلناه عن تشويه الشكل يصدق أيضا على تشـويه اللون . ولنأخذ مثلا الحركة الاولى التى ذكرناها فى مطلع هذا الحديث وهى الحركة الوحشية ، أولى الحركات الفنية

الثورية فى القرن العشرين . ففى عام ١٩٠٥ عرض اثنا عشر مصورا لوحاتهم فى صالون الخريف وكان زعيمهم ماتيس .. فأثار هذا المعرض ضجة استنكار عنيفة فى الاوساط الفنية - وازدادت المقاومة عنفا أثناء المعرض الذى أقيم عام ١٩٠٦ فى صالون المسقلين . ولم يطلق هؤلاء المصورون اسم الوحشيين على أنفسهم بل أطلقه أحد النقاد ، فعندما دخل قاعة العرض لمح فى وسط القاعة تمثالا صغيرا منحوتا حسب أسلوب فن النهضة ، فقال « دوناتللو بين الوحوش » لم تحتفظ حركة الوحشيين طويلا بعنفها الاول فاذا ظل ماتيس مخلصا لروحها تحول عنها البعض اما بالعودة الى الاسلوب الكلاسيكى أو باكتشاف أسلوب شخصي جديد كما أن فرعا جديدا أخذ ينمو فى الحركة المعروفة بالتعبيرية ، خاصة فى ألمانيا وبلجيكا ، حيث تغلب الجانب القصصى أو الانفعالى على الجانب التشكيلى البحت ..

ويمكن تلخيص مبادىء الوحشية فيما يلى : منح المقام الاول للالوان الفاقعة الساخنة الخالصة كما تخرج من الانبوبة، تتساوى القيمة الضوئية فى جميع أنواع اللوحات، بناء الفضاء بواسطة الالوان ، اضاءة السطح المنبسط المفلطح دون تجسيمه بواسطة الظلال ، تبسيط الوسائل وتنقيتها ، تحقيق التوازن التام بين التعبير أى الايحاء الانفعالى والزخرفة أى التنظيم الداخلى وذلك بواسطة التلوين . ويجدر بنا أن نشير هنا الى أن تغلب الايحاء الانفعالى على الزخرفة والتنغيمات الجزئية أدى الى الحركة التعبيرية التى سبق ذكرها

وبعد عام ١٩٠٧ أخذت حركة الوحشية تخف حدة وتأججا فحلت محلها حركة ثورية جديدة بزعامة بيكاسو

و براك وقد أطلق النقاد على هذه الحركة اسم التكعيبية وذلك على سبيل السخرية والازدراء ، لان اللوحات التى كان يعرضها بيكاسو وبراك تبدو أنها مكونة من مكعبات متداخلة أو مصفوفة الواحد بجانب الاخر . لم يوافق أصحاب هذه الحركة على التسمية التى اطبقت عليهم ، فهم يرفضون أن يعدوا من بين أصحاب النظريات . وبهذا الصدد يقول بيكاسو أننا عندما نصور تبعا لهذا الاسلوب الجديد فأننا لا نرمي الى انشاء التكعيبية بل الى التعبير عما فى انفسنا . والمشكلة الاساسية التى واجهها بيكاسو وبراك تتلخص فى ابتكار وسيلة جديدة لتمثيل الاحجام الملونة على سطح ذى بعدين ، دون الخضوع لمظاهر الواقع المتغيرة العابرة ، انهما على طرفى نقيض مع الانطباعيين . فيجب أن نحدد الرؤية التلقائية الفورية وأن تطرح جانبا التغييرات الجوية العرضية . وتمخضت الحركة التكعيبية عن لغة تشكيلية جديدة تمتزج فيها العناصر الوجدانية والعقلية . فالتكعيبيون يحاولون ان يحددوا الخصائص الثابتة للاشياء وأن يوحوا بثبات الاشياء واستقرارها فى فضاء مغلق دون منظور ودون ظلال واضواء وذلك عن طريق ضرب من التبلور الهندسي أوحى به سيزان من قبل، وموضوعات اللوحات التكعيبية مقصورة على أشياء بسيطة : أشجار ، منازل ، أوان ، أكواب ، ثم بعد ذلك المناضد وبعض الالات الموسيقية ، وكلها أشياء يمكن ردها الى أشكال هندسية ، بل أخذ بيكاسو يتناول الاشخاص بأسلوبه الجديد فمالت المكعبات الى أن تكون مسطحات متداخلة ذات جانبين أحدهما فضاء والاخر مظلل فأصبحت الاشكال مزدوجة المنظور تبدو أحيانا بارزة الى الامام وأحيانا أخرى منسحبة الى الخلف . وبقصد ترك الشكل

يتحدث عن نفسه ، مهما تكن درجة التشتت أو التشويه ، أصبحت الالوان فى المرتبة الثانية وأقتصر بيكاسو وبراك على استخدام لون أو لونين من الالوان الباردة مثل الرمادى والبنى الخفيف • وفى نفس الوقت تغير تكوين اللوحةفبدلا من ان يقف المشاهد بعيدا عنها دعته الى الدخول فيهـا وأن يدور حول الشكل ناظرا اليه من جميع زواياه فى آن واحد . فقد ابتكر التكعيبيون بهذه الطريقة فضاءتشكيليا جديدا بعد محاولة لحلمشكلة الحركة والاستمرار بصورة مبتكرة جديدة . فقد حلت النظرة المتزامنة محل النظرة المتتابعة ، أى حل التآنى محل التتالى كما لو كان المصور يريد ان يلخص فى شكل واحد جميع جوانب الشىء أو كأن المشاهد يدور بسرعة حول الشىء فينطبع أثر أحد الجوانب على شبكية العين ولا يزول حتى يحدث أثر جانب ثان ثم ثالث فتتراكم هذه الاثار وتتجمع وتندمج اللحظات المتتالية فى لحظة واحدة مما يوحى باستمرار الزمن . هذا يفسر لنا بعض اللوحات الغريبة التى تمثل الرأس مجابها والانف جانبيا أو تمثل الوجه جانبيا والعين مجابهة كما فىرسومات قدماء المصريين

يميز بعض مؤرخى الفن الحديث ثلاث مراحل اجتازتها الحركة التكعيبية : المرحلة التجريبية من ١٩٠٧ الى ١٩١٠ ثم المرحلة التحليلية من ١٩١٠ الى ١٩١٢ ، واخيرا المرحلة التأليفية أو التركيبية ، وقد اعترض بيكاسو على استخدام لفظى التحليل والتركيب . فالفنان ليس بعالم ، غرضـه هو ابتكار الاشكال وعندما يتم تصوير الشكل يصبح وحدة قائمةبذاتها تحيا حياتها الخاصة . وكان بيكاسو يكرر قوله المشهور « اننى لا أبحث بل أجد ولا أعرف ما كنت أبحث عنه الا بعد أن أجده » يريد بهذا القول أن يؤكد أنالصدارة

فى الفن ليست للموضوع الخارجى بل لقدرة الفنـــان على الابداع وعلى خلق أشكال جديدة

ويبـــدو لى ان التكعيبية ترجحت ، لا بين التحليل والتركيب ، بل بين التجريد والتجســيم ، بين استلهام مخيلة الفنان المبدعة واستلهام الواقع ، بين القيم الشكلية الهندسية البحتة والقيم اللمسية • فالمرحلة المعــروفة بالتركيبية تتميز بالعودة الى الواقع وادخال اجــزاء من الاشياء فى اللوحة يلصقها ويدمجها فى الصورة كقطعة من الورق أو النسيج أو اجزاء من نشارة الخشب أو حبات الرمل ••

ثم طغى الجانب الحسى على الجانب العقلى فى لوحات التكعيبيين بالعودة الى الالوان بعد عام ١٩١٤ كما نشاهد ذلك فى بعض أعمال بيكاسو ولوحات جوان جرى وديلونى وهذا الانسجام الذى تحقق من جديد بين العنصر الحسى والعنصر العقلى ، بين اللون والشكل ، أكسب اللوحة مزيدا من التنغيم والموسيقى

ان الحركة التكعيبية بوجه عام ، على الرغم من تطرفها ومن محاولاتها الجريئة لقلب الاوضاع المألوفة ، لم تــكن حركة عابرة فروحها لا يزال حيا نابضا فى أعمال الفنانين المعاصرين ، بل قد تجاوزت آثار هذه الحركة حــدود التصوير الى النحت والى العمارة ، بل الى الحيـــاة اليومية فى شكل الاوانى التى نستخدمها وفى تصــميم الموبيليا وفى الزخرفة الداخلية

فالحركة التكعيبية لم تستوح الواقع ولم تستمد الهامها من الحياة اليومية ومع ذلك طبعت الواقع والحياة اليومية بطابعها الخاص لانها لم تكن محاكاة عمياء تســتأثرها

المظاهر المألوفة بل كانت حركة ابداعية خلاقة ولهذا السبب شكلت كثيرا من مظاهر الحياة اليومية بشكلها

اما الحركة الثالثة التى سنتحدث عنها الان — وهى الحركة المستقبلية — فقد سارت على نهج يتعارض تماما مع نهج التكعيبية ولهذا السبب فشلت ولم تترك أثرا يذكر فى عالم فن التصوير . أصحاب هذه الحركة جماعة من الشعراء والمصورين الايطاليين بزعامة الشاعر مارينتى الذى نشر نداءه الملتهب فى عام ١٩٠٩ على صفحات جريدة الفيجارو فى باريس . فهو يقول : « سنتغنى بحب المخاطرة ، سنمجد القوة والشجاعة والجرأة والثورة والحب . ان روعة العالم قد ازدادت بجمال جديد هو جمال السرعة . أحرقوا المكتبات ، اغمروا المتاحف بالحياة حتى تطفو على سطحها لوحات الماضى ، أننا نجوم السماء !. وقد تعاقبت النداءات والتصريحات منادية بأغفال الماضى وبتمجيد المستقبل وبتأليه الحاضر الذى يتميز بالقوة الجبارة والحركة المتفقة والسرعة الجامحة . يجب التخلص من نير بعض الالفاظ التى تفيد معنى الانسجام والذوق السليم ، يجب القضاء على النقد الفنى لانه عقيم ، بل لانه ضار يعرقل سير التقدم

والمستقبليون يستلهمون السرعة والحياة الصاخبة كما تبدو فى المصانع وفى الشوارع المزدحمة بالسيارات والمارة ولكن الوسيلة التى لجأوا اليها لتمثيل الحركة والسرعة وسيلة ساذجة للغاية .. فهم يمثلون الجواد الذى يعدو لا بأربعة أطراف بل بالعشرات وذلك بالاشارة الى الاوضاع المتتالية التى تتخذها أرجل الجواد أثناء جريه . ألم يتأمل هؤلاء المستقبليون فى لوحات جيريكو التى تمثل سباق

الخيل فى أبسوم ، ألم يشاهدوا تمثال روان الرجل الذى يمشى وهو ويوحى بالحركة بصورة فنية رائعة على الرغم من أنه تمثال لا يتحرك

ان خطأ المستقبليين أنهم قدموا النظرية على احساسهم الفنى ، اعتقدوا أن الفن يجب أن يعبر مباشرة عن قطاعات من الحياة وان يكون صورة صادقة عارية عما يدور حولنا . لكن كيف يمكن أن يقوم فن بدون رمز وايحاء ، بدون ايهام وتلبيس . وكيف يمكن أن يحقق الفن رسالته فى هذا الجو الصاخب من النداءات العدوانية الهدامة ؟ نعم أن الحركة المستقبلية كانت صدى وانعكاسا لعصرها ولكنها لم تكن حركة فنية لانها بدأت فى صورة حركة فكرية وظلت محصورة فى دائرة الالفاظ والنظريات . وعند نشوب الحرب العالمية الاولى فى عام ١٩١٤ تفرق أتباعها فتحول أحدهم الى الاسلوب التكعيبى وارتد غيره الى الواقعية الاكاديمية بينما حاول ثالث تحقيق مبادىء المستقبلية فى مجال الموسيقى ، فقال بالضوضائية

وان لم يترك المستقبليون تراثا غنيا فانهم أثروا فى حساسية معاصريهم باسترعاء انتباههم الى مظاهر المدنية الحديثة ، كما أنهم أثروا فى حركة الشعر المرسل ووضعوا بعض البذور التى ستنمو بعد انتهاء الحرب فى الحركة الفوضوية المعروفة بالدادائية والتى تمخضت عن التيار السريالى فى الادب والفنون التشكيلية وهذا ما سنعالجه بالتفصيل ..

السريالية

تناولنا فى حديثنا ثلاث حركات فى فن التصوير ، ظهرت فى بداية القرن العشرين حتى نشوب الحـــرب العالمية الاولى : الوحشية والتكعيبية والمستقبلية التى حملت لواء الثورة ضد الواقع المألوف وضد التقاليـــد الاكاديمية المتحجرة كما انها أعلنت حرية الفنان فى اطلاق نزعته الى الابتكار والتجديد سواء فىالصنعة أو فىاختيار موضوع اللوحة . ولابد أن تتسم كل حـــركة ثورية فى الفنون والاداب بسمة التطرف والمبالغة ٠٠فمجدتالوحشية الالوان الصارخة واعتبرتها أحسن وســـيلة للتعبير عن أحاسيس الفنان الانفعالية والعاطفية ولاطلاق الشحنات الوجدانية التى تتواتر فى أعماق نفســـــه . وتمخضت الوحشية عما نسميه اليوم بالحركة التعبيرية التى تتناول هذه الجوانب من الحيـــــاة التى توحى بالاسى والحزن واليأس . فأعمالها مطبوعة بطابع أنسانى عميق ولها قدرة فائقة على أثارة مشاعر المشاهد وحمله على التجاوب مع مآسى الحياة العسيرة ٠ أما فى الحركة التكعيبية فقد هبطت قيمة الالوان لتفسح المجال للخطوط والمسطحات من حيث هى عناصر للاحجام . فتحليل للحجم ثم تركيب لعناصره بشكل جديد يكاد لا يوحى بالبعد الثالث وأصبح التعبير محصورا فى دائرة القيم التشكيلية البحتة دون تعديتها الى عالم الوجدان والعواطف . وجاء الفنالتكعيبى فنا مطبوعا بطابع عقلى تحليلى لا يخلو من الجفاف والصرامة ولما قامت الحرب العالمية الاولى وانتشرت فجائعها وغمرت العالم بسيل من الدماء والدمار أخذت القيم الحضارية

والروحية التى كانت تضىء بآمالها مطلع القرن العشرين تتفكك وتنهار ، كذلك أصيب الايمان بالعلم وبالحضارة الصناعية بضربة قاسية ، هذه الحضارة الصناعية التى أراد المستقبليون تمثيلها وتمجيدها فى لوحاتهم

فكان لابد من أن يحدث رد فعل عنيف ضد القيم العقلية والعلمية التى فضحت الحرب فى قصورها وعجزها عن تحقيق آمال الانسان وارضاء رغباته الروحية العميقة • ودوت صيحة العصيان الاولى فى زيورخ فى سويسرا عام ١٩١٦ اطلقها الشاعر الرومانى ترستان تزارا والمصور هانس ارب وغيرهما من الادباء والفنانين ، صيحة عصيان وتمرد فى وجه التقاليد والنظام الاجتماعى القائم والاساليب السائدة فى الفن والادب • سميت الحركة بالدادائية من كلمة دادا وهى كلمة من لغة الاطفال تشير الى الحصان • وقد اختيرت هذه الكلمة بالصدفة عند فتح القاموس وقراءة أول كلمة فى أعلى الصفحة• والاعتماد على مجرد الصدفة فى تسمية الحركة يرمز الى ارادة أصحاب الحركة والتحرر من كل قيد واطلاق العنان للمخيلة الجامحة وللنزوة العابرة •• فالدادائية حركة تدميرية فوضوية تحارب جميع الاساليب الفنية والادبية القائمة ، ولتطرفها الشامل فانها كانت تحمل فى طياتها العوامل التى لا بد وأن تؤدى الى تدميرها هى بدورها • غير أنها قبل أن تتلاشى فى عام ١٩٢٢ أثارت حركات مماثلة لها فى المانيا وفرنسا والولايات المتحدة وأصدر الدادائيون بعض المجلات لنشر دعوتهم ومن أهم هذه المجلات مجلة الاداب التى أنشأها جماعة من الشعراء على رأسهم بريتون وأراجون وقد أطلقوا اسم الاداب على مجلتهم

استهزاء وتهكما بالاساليب الادبية السائدة

وتمخضت هذه الحركة التدميرية عن حركة بنائيـــة جديدة هي المعروفة بالسريالية ، تناولت أولا الشعر والنثر الفني ثم انتقلت الى ميدان التصوير والنحت . ولفظ سريالي Surréaliste معناه ما هو فوق الواقع أي ماهو كائن وراء الواقع المألوف العادي ، ما هو كامن وراءالأقنعة العقلية والاجتماعية المتحجرة التي فقدت حيويتها ونزعت عنها كل دلالة شخصية عميقة . وأول من استخدم لفظ سريالي هو الشاعر الفرنسي ابوليفير عندما وصفمسرحية « نديا تيرزياس » بأنها درامة سريالية . ولم تمثل هـذه المسرحية الا مرة واحدة عام ١٩١٧ في جو صـــاخب من المرح والهرج . ثم شاع استخدام لفظ السريالية عنـدما نشر الشاعر زينون في عام ١٩٢٤ تصريحــه الاول عن السريالية ، معلنا أن ينبوع الالهـــام والابداع ليس في الشعور ولا في التفكير الارادي الموجه بل في اللاشعوروفي عالم الاحلام وأن الحركات الالية التلقائية وما تنطوي عليها من تعبير ودلالة هي وحدها المؤدية الى ابتكار معان جديدة واستعارات وتشبيهات غير مألوفة محملة بشحنة كبيرة من الايحاء الشعري والايهام الفني بعيداً عن القيـــود الجمالية والخلقية والتقليدية

وقد تأثرت السريالية بالتحليل النفسي وبنظريته في الطبيعة الديناميكية للاشعور ، فالشـــاعر السريالي أو المصور السريالي يحاول هو أيضا كالمحلل النفسي الكشف عن النزعات الخفية في نفسية الانســـان وتحرير قوى اللاشعور والتعبير عن الحيـــاة الذاتية التي كبتت تحت ضغط العرف الخلقي والاجتماعي . فالسرياليـة هي في

الواقع بعث جديد عنيف للحركة الرومانتيكية فى وجه الحضارة الصناعية العملية التى تقوم على مبادىء العقــل وتوجيهات المنطق

وتحاول السريالية تمزيق الاحجبــة التى تخفى عالــم الغيبيات والتقاط المعانى السحرية التى تنطوى عليهــا الاشكال والاشياء ، الاحجار والازهار ، وهى تغمر الاشباح والتخيلات ، بل الهلوسات والتصورات العجيبة فى جو من الشاعرية والتهلل ، كما انها تستسلم الى المصــادفات العشوائية والاتفاقات الفجائية مؤمنة بأن هنــاك انسجاما وتجاوبا بين الحركات اللاشعورية والانتفاضات اللاارادية وبين التيارات الكونية الخفية والانغام التى تتجاوب الحانها بين الاجرام السماوية . فبينما يحاول العلم أن يسيطر بالعقل على الكون بأسره ترمى السرياليــة الى الكشف عن كنه الوجود وجوهره بالمخيلة المبدعة الطليقة .

وعندما نقول أن السريالية تناهض الواقع وترنو الى ما يسمو عليه ، هل معنى هذا أن الفن السريالى غير واقعى وانه وليد الابداع المطلق وأن دلالته لا تتجاوز حدود القيم التشكيلية البحتة ؟ ان هذا الحكم لا يصدق على الفــن السريالى قدر صدقه على الفن التجريدى ، فهناك نموذج يلهم الفنان السريالى ، وهو نموذج واقعى ، بل أكثرواقعية من أى نموذج نجده على الطبيعة ، لانه نموذج داخلى . هو رؤيا من وحى الفنان نفسه ، من وحى دوافعه ورغباته اللاشعورية . وهذا النموذج الداخلى لا يمكن أن تراه العين التى تحجرت وأصبحت أسيرة المألوف والعادى والتقليدى والواقع ، بل العين التى أصبحت عاجزة عن ادراك جوانب الجدة والغرابة التى لا تزال قائمة فيما هو عادى ومألوف

فالفنان السريالي يدعو الى أعادة تربية العين بتحطيم هذا الحاجز الذى اقامته العادات والتقاليد حتى ينفذ الانسان ببصيرته الى عالم اللاشعور والاحلام ، بل الى عالم الهذيانات والهلوسات وعندئذ تستأصل جذور المألوف والعمـــل الرتيب ويشعر الانسان ـ ولو الى حين ـ بأنه فقد القدرة على التوجه فى المكان والزمان وانه أصـــبح أمام مشهد جديد ، وعندئذ تحدث الصدمة والدهشة والذهول ويتحقق الاحساس الفنى الاصيل

ان الفن السريالى يتوســـط الطـــريق بين التكعيبية والتجريدية ، فالاولى لا تزال تستوحى الواقع الخارجى غير انها تفكك هذا الواقع وتعيد بناءه بصورة جديدة • أمـــا التجريدية فى التصوير فهى تنشد القيم التشكيلية البحتة دون ان ترمز هذه القيم الى أى موضوع خارجى . اللوحة التجريدية ليست سوى سمفونية من الخطوط والمساحات والاشكال والالوان ، هى شبيهة بسمفونية موسيقية بحتة ونعنى ببحتة انها لا تحاكى شيئا ولا توحى بأية فكرة معينة بل هى نظام من الانغام ترتبط وتتجاوب تبعا لنسب معينة واللوحة التجـــريدية ان عبرت عن شىء ، خارج اطارها التشكيلى ، فانها تعبر عن حرية الفنان المطلقة ان يلعب بالقيم التشكيلية كيفما يشاء ، فهى المرحلة الاخيرة لحركة تحرر الفنان من الواقع التى بدأتها المدرسة التكعيبية

فالسريالية باستلهامها النموذج الداخلى الذى يحمـــله الفنان فى أعماق نفسه تتوسط الطـــريق كمـــا بين التكعيبية والتجريدية ، غير أنها تعلو عليهما لان الواقـــع الداخلى أكثر اصالة وغزارة من الواقع الخارجى ولانها لا تقصر دلالة الآية الفنية على القيم التشكيلية البحتـــة . فهناك مضمون انسانى ، وأن كان قريبا مثيرا للدهشـــة

ولكنه مضمون يعبر عن مكنونات نفسية الفنان ويعبرخلال الفنان عن بعض التيارات الفكرية والوجدانية السائدة فى بيئة الفنان الثقافية

وحيث أن المصور السريالى يستلهم نموذجا داخليا ذاتيا فلابد من أن تتنوع الاساليب والاجواء فى لوحات السرياليين . ويمكن تقسيم حركة السريالى الى أربع شعب هى الواقعية السحرية ، الغيبية الكونية ، الرمزية السحرية ، وأخيرا السريالية الرومانتيكية . وفيما يلى اشارة سريعة الى ما تتميز به كل شعبة

استلهمت الشعبة الاولى ، وهى الواقعية السحرية أسلوب مصور ايطالى « كيريكو » سبق الحركةالسريالية بما سماه التصوير الميتافيزيقى • ويبدو أن كيريكو من أنصار التصوير الكلاسيكى فلوحاته تمثل أشخاصا أو حيوانات داخل منظر من العمارات والاعمدة ولكن الجو المسيطر على اللوحة هو جو من السكون الرهيب • ثم يلجأ المصور الى عدة وسائل من الخداع بحيث يشعر المشاهد ان البعد الثالث لا يتجه من الخارج نحو الداخل فحسب ، بل أيضا من الداخل نحو الخارج كأن بعض الاشياء الممثلة فى اللوحة على وشك السقوط خارج اطارها • يسعى المصور ان يكون اكثر صدقا ودقة من الفوتوغرافية ولكننا فى الواقع بصدد فن أصيل لا مجرد محاكاة لان الفنان يحقق بصنعته وبأسلوبه الشخصى أهم أغراض الفن وهو الايهام أى أنه يقدم لنا مشهدا مزدوج الدلالة :دلالةقريبة ودلالة غريبة • فاذا نظرنا الى اللوحة يسبق الى ادراكنا القريب فى حين أن الغريب هو الذى يقصده الفنان ولا يلبث المشاهد بعد لحظة أن يحس بلمسة الغريب في آن

واحد .. ومن أشهر مصورى الواقعية السحرية رينيه ماجريت وبول دلفو البلجيكيان ، والمصور الانجليزى بول ناش والفرنسى بيير روا والاسبانى سلفادور دالى

أما الشعبة الثانية التى نعتناها بالغيبية الكونية فيمثلها بصفة خاصة الفنان الفرنسى ايف تانجى الذى تدخلنا لوحاته فى عالم غريب شاسع تلوح فى فضائه العميق أشباح وكائنات لا يمكن تشخيصها كأن الفنان يريد أن ينتقل بنا الى عهد الخليقة الاولى عندما كانت فى طورها الجنينى ..

ومع مصورى الشعبة الثالثة وهى الرمزية السحرية ندخل فى عالم يضع سحرا لطيفا وخيالا شعريا حيث ترمز الاشكال الى حقائق لا يعرف سرها سوى الفنان نفسه .

فلوحات بول كلى السويسرى وجوان ميرو الاسبانى تدعو المشاهد الى أن يسترسل فى أحلام لطيفة بعيدا عن الحياة ومآسيها القاسية

ولدينا اخيرا الشعبة الرابعة التى يمثلها الالمانى راكس ارنست والاسبانى سولانا والفرنسى اندريه ماسون وهم بعكس أصحاب الرمزية السحرية يريدون ان يعبروا عن مآسى الحياة ، عن الخوف والقلق ، عن فجائع الحرب ؛ عن الصراع القائم بين الحياة والموت ، بين الحب والبغضاء فالسرياليون الرومانتيكيون يلتقون ، على الرغم من اسلوبهم الخاص ، بالحركة التعبيرية التى سبق ذكرها فى بدء الحديث

أما عملاق الفن الحديث ، بيكاسو ، فانه تأثر بدوره بالحركة السريالية وان لم ينضم اليها رسميا . ومرحلته السريالية لم تدم طويلا وقد بدأها فى عام ١٩٢٦ وانهاها فى

عام ١٩٣٤ عندما نشبت الحرب الاهلية فى بلاده ، وهب ليعرض علينا أجمل مراحل فنه ولكنها مهدت السبيل لمرحلته التعبيرية الرائعة التى توجها بلوحته الخالدة «جرنكا» التى تمثل ويلات الحرب الاهلية فى وطنه

وخلاصة القول ان التصوير السريالى ليس نزوة عابرة من نزوات الفنان ، بل هو مرآة تعكس احد وجوه حضارتنا العصرية ، القلق الذى يسيطر على قلب الانسان الذى اصبح يجهل مصيره . كما انه وسيلة من وسائل تخفيف هذا القلق بالتعبير عنه بطريقة رمزية . ان الفنان السريالى عندما يسقط على لوحته هذه الاشباح المخيفة يحاول استئناس هذه الاشباح ليعيد الى نفسه المعذبة شيئا من الطمأنينة والامان وليضىء فى جوانب قلبه المظلم وميضا من الامل ..

التجريدية

أن زيارة واحدة لاى معرض دولى أو شبه دولى للتصوير فى الوقت الحاضر يكفى لكى يلاحظ المشاهد أن ميدان التصوير يضم فريقين متعارضين متناهضين :

فريق الفن المشخص المجسم اى الذى يستوحى الطبيعة والواقع الخارجى ويمثل أشخاصا وأشياء يسهل التعرف عليها والذى توحى لوحاته بمعان وعواطف ذات مضمون انشائى . وفريق الفن المجرد الذى يتجنب الاشارة الى أى عنصر تمثيلى أو تصويرى ، الى أى شىء مستمد من الواقع الموضوعى الذى يكون الوسط الذى تدور فيه حياتنا اليومية وحيث يصبح الشكل والمضمون شيئا

واحدا اى نسقا من الخطوط والاشكال ومن المسطحات والبقع الملونة بنظام خاص . والمعركة حامية بين الفريقين: أن انصار التمثيل والتجسيم والتشييء يعلنون أن التصوير فن تمثيلى كالنحت او الشعر ولا يمكن أن يحاكى الموسيقى او العمارة محاكاة تامة والا فقد طابع الذاتية والاستقلال .. فيرد عليهم أنصار الفن المجرد قائلين أن التصوير قد فاز اخيرا باكتشاف لغته الخاصة وهى لغة الخطوط والاشكال والالوان وهو مصر على تطهير هذه اللغة من جميع الشوائب التى تعكر صفاءها ونقاوتها وان الاشارة الى الواقع الخارجي ، الى اشخاص أومناظر طبيعية أو مشاهد اسطورية أو تاريخية ؛ أو طبائع صامتة تحول فن التصوير الى وسيلة فى حين أنه يدعى لنفسه الحق بأن يكون هو غاية نفسه . ومفردات هذه اللغة التصويرية البحتة ، أى الخطوط والمسطحات والالوان هى جوهر اللوحة ولبها فى حين أن الموضوع غير التشكيلى أمر ثانوى يمكن الاستغناء عنه دون ان تفقد اللوحة دلالتها الفنية الخالصة بها كلوحة لا كتمثيل لفكرة أو حدث أو قصة ..

فالنزاع عنيف بين الفريقين كأن المشكلة هى حياة أو موت ، وجود او عدم ، ولايمكن ان يكون الحكم الذى سيفصل فى هذا النزاع ما يسمى بالذوق السليم أو بذوق الجمهور . فاذا احتكمنا الى جمهرة المشاهدين فسيصدر الحكم على انصار الفن المجرد بانهم مهرجون عابثون مضللون ، أو على الاقل بأنهم مصابون بما يشبه الفصام الفنى فلجأوا الى عالم غير واقعى فارين من الحياة ومن الاهتمامات الانسانية الراهنة

ولكن مهما تكن قيمة الاعتراضات الموجهة الى الفن

المجرد ، ومهما تكن من جهة اخرى القيمة الجمالية للوحات المجردة فان هناك أمرا واقعيا لا يمكن تجاهله وهو ان الفن التجريدى فن عالمى وان اكثر من خمسين فى المائة من مصورى العالم يمارسون التصوير المجرد ٠٠ فتقام له معارض فى باريس ونيويورك، فى روما وامستردام فى سان باولو ودسلدورف ،فى القاهرة وأثينا وهويدرس فى طوكيو ضمن دروس الخط والرسم ، بل يزاول سرا فيما وراء الستار الحديدى . وليس التصوير المجرد وليد هذه السنوات الاخيرة ، بل يجدر بنا اليوم ان نحتفل بمرور نصف قرن على ظهور اول صورة مجردة لفاسيلى كندنسكى فى ميونخ عام ١٩١٠ وعلى ظهور كتابه « الروحية فى الفن » وهو الدعامة الاولى التى قامت عليها الحركة التجريدية ، غير انها لم تنبع من مصدر واحد ولم تكن من شأن مدرسة منعزلة ، بل نجد فيما بين ١٩١٢ ، ١٩١٥ انشاء مراكز الفن المجرد فى عدة بلاد فى أوروبا ، فى هولاندا مع موندريان ، فى فرنسا مع ديلونى ، وفى ايطاليا مع مانيللى وفى روسيا مع لاريانوف وماليفتش ، كأن هذه الحركة الثورية الجديدة هى نتيجة حتمية لتطور التصوير وكأن الفن وملابساته الجمالية والفكرية كانت تقتضى ظهور هذه الحركة فى هذه الحقبة ذاتها من الفن ٠ وبعد هذه المرحلة الاولى من نشأته توارى الفن التجريدى ودخل فى مرحلة كمون فى الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين تاركا المجال للتصوير السريالى والتعبيرى ثم نفر الى المقدمة بعد عام ١٩٤٦ واصبح فنا عالميا اله معارضه ومتاحفه ومجلاته الخاصة به ٠٠

وعندما ننعت هذا الفن بأنه مجرد هل نعنى انه

شبيه بالمعادلات الرياضية وان عناصره لا تختلف عن رموز الجبر وانه ليست هناك أية اشارة ولو بعيدة الى العناصر الطبيعية • هل فعلا أغلق الفنان التجريدى عينيه وأسكت فى فؤاده جميع الاصداء التى ترد على ماتبعثه الطبيعة والواقع الانسانى من مثيرات وايحاءات ؟ كلا والا يكون قد قضى نهائيا على التصوير من حيث هو فن . ربما تكون تسميته بالمجرد غير موفقة لان التصوير التقليدى التمثيلى يعتمد ايضا على التجريد ، لان التفاحة التى يرسمها سيزان ليست بتفاحة تلمس وتؤكل ، هى قبل كل شىء نظام من الخطوط ومن درجات من الالوان منظمة بشكل ما ، واذا كانت صورة تفاحة سيزان توحى بتفاحة حقيقية فهذا الايحاء ليس هو ما يقصده الفنان أولا بل هو أمر عرضى ثانوى . ويجدر بنا ان نذكر هنا تعريف موريس دينى للوحة عند مطلع هذا القرن وقبل ظهور الحركة التجريدية ، يقول دينس ، وهو مصور فنان وناقد فنى لامع وعميق ، أن اللوحة قبل أن تكون جوادا فى ساحة الحرب أو امرأة عارية هى فى جوهرها مساحة مسطحة تغطيها الوان موزعة وفقا لنظام ما فالمصور التجريدى يطبق فى لوحته هذا التعريف بحرفيته

فالفنان التجريدى ليس اذن تجريديا الى الحد الذى نظنه عندما نستعمل لفظ التجريد . والواقع أن هناك فئات متعددة داخل الحركة العامة التى تضم انصار التشكيلية البحتة : التجريديون الخالصون ، وانصار الفن الشبيه بالمجرد Semi-Abstract ثم الهندسيون والفنائيون ، ثم الانطباعيون والتعبيريون ، وأخيرا الفضائيون والموسيقيون • ويمكن تقسيم هذه الفئات المتنوعة الى ثلاث شعب تبعا لانتمائها الى أحد الرواد الثلاثة للفن التجريدى : ديلونى الفرنسى ، وموندريان

الهولندى وكندنسكى الروسى · فانصار ميلونى يمجدون الالوان الخالصة وينشئون تكوينات ديناميكية ورمزية بواسطة ايقاعات دائرية ، ففى لوحاتهم مرونة وانسياب وشحنة حسية قوية . أما اتباع موندريان فالتصوير فى نظرهم هندسة ساكنة استاتيكية تمثلها لوحة موندريان مربع أسود داخل مربع ابيض . فاللوحة عبارة عن نسب منسجمة أو عن تقابلات بين ألوان خالصة وخطوط ومسطحات ، كأن المصور يريد الاشارة الى معادلات رياضية أو الى منحنيات رياضية . فاننا أزاء فن أرادى رزين بارد كله تقشف وزهد ؛ بازاء فن يريد أن يحلق بوثبة واحدة فى عالم المطلق

أما الذين جذبهم فن كندنسكى فانهم لا يعدون التصوير من انتاج الفكر الرياضى او المنطقى ، بل فيضا روحيا ولحنا غنائيا · ان المصور يعبر عن ارتعاشه الفنى التلقائى بواسطة خطوط وبقع ملونة تبدو انها موزعة بالصدفة على سطح اللوحة وانها مزودة بحركة داخلية تنتقل بلطف بين النغيم التشكيلية فتضمها على الرغم من تناثرها العشوائى فى وحدة موسيقية جذابة . وهذه الموسيقية المتحركة هى التى تضفى على اللوحة شحنتها التعبيرية وهذه الشحنة التعبيرية القوية بدورها هى التى تدفع المصور التجريدى الى ان يخرج من برجه العاجى وأن يفتح عينيه موجها نظرته من جديد الى الطبيعة .. والواقع ان انصار كندنسكى يحسون بالمتناقضات التى تتنازع العالم فى هذا العصر الجرىء الذى حطم الذرة والذى تراوده من حين الى اخر ، هذه النزعة الآثمة الى تدمير العالم بعد أن سخر بأقدس القيم الانسانية . اننا مرة اخرى بصدد رومانتيكية جديدة بعد

الرومانتيكية التى انتهت اليها الحركة السريالية وليس فى هذا التطور داخل الفن التجريدى نفسه ممـــا يثير الدهشة لاننا نجد برهانا جديدا على ما ذهب اليـــــه بعض مؤرخى الفن عندما قرروا ان كل حركة فنيـــة لابد وأن تمر بثلاثة أطوار ، وان كل طور يتميز بأسلوب معين وفقا لترتيب واحد : الاسلوب البدائى ، الاســلوب الكلاسيكى والاسلوب الذى يحقق أعلى درجة من التوافق بين الاجزاء أو بين القيم الفنية المختلفة ، كأن يتحقـــق التوافق بين العناصر البنائية والعناصر الزخرفيـــــة . أما فى الطور الثالث فان العناصر الزخرفية تتحـــرر من النظام الذى كانت خاضعة له وتأخذ تنمو وتتكاثرلذاتها الى حد الطغيان على العناصر البنائية

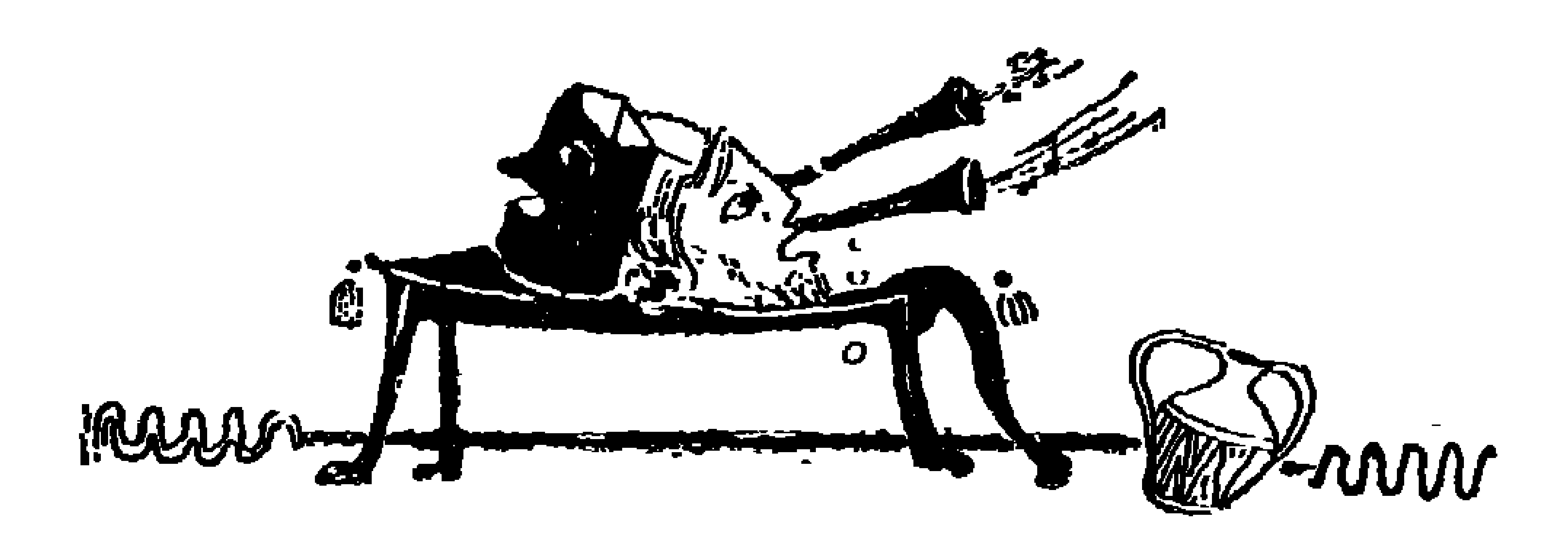
وقد دخل الفن التجريدى الان فى طوره الرومانتيكى، فى طوره الموسيقى الغنائى التعبيرى مما يدفعنـــا الى ان نشبه اللوحة حقا بسمفونية من الالوان . وهذا الاتجاه التعبيرى هو الذى سينقذ الفن التجريدى من المـــأزق الذى كاد يدخل فيه وسيعيد اليه اللمسة التى كـــاد يفقدها فى لوحات التجريديين الهندسيين الفضـــائيين . نعم ان اللوحة التجريدية البحتة ، عندما تكون من عمـــل فنان أصيل من شأنها أن تثير فى نفوسنا متعـــة فنيـــة ، غير انها متعة تروى القليل ولا ترضى جميع الرغبـــات الجماليـــة فهى متعة محصـــورة فى أحاسيس عامة من التهدئة والتهيج أو القلق . فالمشـــاهد يريد ان يحلم ، يريد أن تنقله اللوحة من حالته الرتيبة الهادئة الى حالة من الانجذاب والاختطاف والتهلل

ففى كثير من اللوحات التجريدية يكاد يكون من المحال

ان نرى الضرورة التى اقتضت هذه النسب التى توزعت بمقتضاها هذه الاشكال والبقع . فاما ان يكون الفن التجريدى ذاتيا بحتا وعندئذ يصبح لغزا لا يمكن حله أو لغة مغلقة عاجزة أن تؤدى اى رسالة حتى فى دائرة الكتابة التشكيلية البحتة ، واما ان يكون موضوعيا كل الموضوعية ـ كأن يكون نظاما من المربعات والمثلثات ـ وعندئذ يستنفد المشاهد متعته الفنية من اللحظة الاولى . .

وهنا تثار مشكلة هامة جديرة بأن تسترعى من يعملون فى حقل الفن والنقد الفنى • هى الفنون الجميلة : الموسيقى والعمارة والنحت والتصوير والشعر اجناس متمايزة بعضها عن بعض أم يمكن ارجاعها الى فن واحد ، هو فن الايقاع والوزن والعدد

ان التصوير التجريدى وكذلك النحت التجريدى والحركة المعروفة بالصوتية والتى تريد ان تجعل من الشعر سلسلة من الاصوات عديمة المعنى ، كل هذا محاولات للاقتراب من الموسيقى الخالصة . وسواء ذهبنا الى ان هذه المحاولات فشلت او لابد ان تفشل ، أو اعتقدنا انها أصابت قسطا من النجاح فانها على كل حال تشهد بقدرة الانسان على ان يتجاوز الحدود التى رسمها لنفسه أو فرضتها الطبيعة عليه ، وسواء ضل طريقه أو اهتدى اليه . وعلى الرغم من صيحات الاستنكار التى كانت تصاحب كل خطوة يخطوها فى عالم المجهول او فى عالم المتناقضات فلا بد من أن يعود من هذه الرحلات الجريئة وهو مزود بحصاد غزير من الالهامات التى يثرى بفضلها عالم الفن وعالم الاحلام وعالم الغزوات الروحية . .



أصل التراجيديا عند اليونان

لا تزال المناقشات تدور بين علماء الادب اليونانى حول اصل التراجيديا ، فى حين ان الاتفاق يكاد يكون تاما بينهم فيما يختص بأصل الكوميديا . أن الموضوع ليس مقصورا على ظهور التراجيديا من الوجهة التاريخية ، بل يتناول ما هو أهم من مجرد التحقيقات التاريخية ، أعنى الدلالة العميقة التى كان ينطوى عليه هذا المشهد الدرامى الذى سمى بالتراجيديا

يقول الرأى السائد بأن التراجيديا تطوير لنوع من الشعر الغنائى المعروف بالـــ Dithyrambe والذى كان ينشده الكورس اكراما لاله الخمر باكوس أوديونيزوس .. وتتميز هذه الاناشيد بطابع الجموح والحماس ، وقد تكون حزينة أو مفرحة ، وهى مصحوبة برقصات سريعة . وكان قائد الكورس يسرد مغامرات الاله وأفراد الكورس يشاركون الاله فى أحزانه وافراحه . ومما هو جدير بالذكر أن المغنين كانوا يرتدون جلود الماعز لكى يشبهوا صغار الالهة المعروفين بالساتير والذين كانوا يرافقون باكوس فى تجولاته ، كما جاء فى اساطير اليونان . والساتير اطرافه السفلى شبيهه بأطراف الماعز ونصفه

الاعلى شبيه بالانسان غير ان اذنيه مدببتان وله قرنـان صغيران . فهو اذن مزيج من الانسان والماعز والنقـوش القديمة تمثله ممسكا بيده كأسا أو مزمارا

واذا عدنا الى أصل كلمة تراجيديا فنجدها مكونة من Trages تيس ومن o de غناء . وفى ضوء هذا الاشتقاق انقسم مؤرخو الادب اليونانى قسمين : فريق يقول ان التراجيديا سميت هكذا لان الاحتفال بعيـد ديونيزوس كان يتضمن تقديم قربان للاله وكانت الذبيحة جدى أوتيس ، ويذهب الفريق الثانى الى أن التراجيديا هى فى الاصل أغان ينشدها مغنون يرتدون جلود الماعز والرأى الثانى هو السائد . والامر الذى يدعم الرأى الثانى هو وجود ما يعرف بالدراما الساتيرية وكـان هـذا النوع من المسرحيات يلقى قبولا كبيرا فى أثينا فى حوالى منتصف القرن الخامس قبل المسيح . والدراما الساتيرية خليط من الملهاة والمأساة . وكما سبق أن ذكرها كانت النقوش تمثل الساتير نصفه الاعلى انسـان ونصـفه الاسفل جدى ؛ فكان من الطبيعى ان يتجه الظن الى ربط التراجيديا بأناشيد المرتدين جلود الماعز

غير أنه يمكن أن نوجه اعتراضين على هذا التأويل : أولا : ان التصور الشعبى للساتير هـو انه كائن كثير الحركة ، يميل الى المرح والهرج ، وكثيرا ما يكون ثملا من شرب الخمر مندفعا وراء شهواته فهو أبعد مايكون عن معنى المأساة والفاجعة ، هذا المعنى المتضمن أصـلا فى التراجيديا . والاعتراض الثانى هو ان النقوش التى اكتشفت على الاوانى والرسومات التى وجدت على الخزف فى القرنين السادس والخامس لا تمثل الساتير فى شكل الماعز بل فى شكل حصان وتعرف هذه الاشكال بالـ

Silences والرسومات التى تمثل الساتير فى شكل ماعز لم تظهر الا بعد ظهور التراجيديا

وانقاذا للرأى الذى يقول بأن التراجيديا تطوير للاناشيد التى كان ينشدها مغنون يرتدون جلد الماعز ، حاول بعض المفسرين تحويل الحصان الى تيس ، أى تحويل السيلين الى ساتير بالقول بأن السيلين كانوا يتصفون بصفات الساتير كالجموح والمرح والاندفاع الشهوانى

وعلى كل حال ان الذين يربطون بين التراجيديا وبين موكب المغنين المرتدين جلود الماعز لا يفرقون بين اصل التراجيديا واصل الكوميديا . فالكوميديا هى بدون شك مرتبطة بالاحتفالات التى كانت تقام اكراما للاله باكوس ، فبجانب الديتيراب الذى تحول الى التراجيديا حسب الرأى الشائع ، كان يؤلف موكب من جماعة من المهرجين الشاكسين ، ويطلق على هذا الموكب اسم كوموس فالكوميديا هى أناشيد الكوموس

لابد اذن من الفصل بين أعياد باكوس وما يتخللها من اناشيد وقصائد غنائية من جهة ومن تهريج من جهة اخرى وبين التراجيديا ، ومحاولة البحث عن اصل التراجيديا فى مجال اخر لكى نحافظ على الطابع المأسوى الحزين الفاجع الذى يميز التراجيديا عن الاعمال المسرحية الاخرى مثل الدراما الساتيرية والكوميديا والتراجيكوميديا هذه المحاولة قام بها Fermaml Rubert أستاذ الادب اليونانى فى السربون فى بحث له نشر عام ١٩٦٢

يعود روبر الى رأى كان سائدا فى الادب الفرنسى فى القرن السادس عشر مؤداه ان اصل التراجيديا يرجع الى احتفال دينى يقام اكراما للآلهة والموتى من الابطال وكان المحتفلون يقدمون للآلهه ذبيحة من فصيلة الماعز .

فاذا كان المحتفل به الها كانت الذبيحة تيسا أما اذا كانت ألهه كانت الذبيحة عنزه

ولكن ما علاقة هذه الشعائر الدينية بالتراجيــــديا ؟ الخطوة الاولى للاجابة على هذا السؤال نجدها فى تعليق دونه أحد الشراح القدماء على هامش نص من مسرحيــة يوربيدس Hécube يقول التعليق أن الكورس عندما يصل الى أوركسترا لكى ينشد النشيد الافتتاحى Pamds يدور حول الاوركسترا فى أتجاه ما ثم يدور فى الاتجــاه المضاد الذى يسمى Thymélé وهذا اللفظ معنــاه المذبح . والسير الدائرى فى اتجاهين متضادين يذكرنا باللابيرانت أو القصر الذى بناه ملك جزيرة كريت ميتوس وكان مكونا من دهاليز متشعبة بعضها مسدود بحيث أن الزائر يضل طريقه فيعجز عن الخروج منه الا اذا أهتدى بخيط أريان ويصف لنا هوميروس ما كان منقوشا على درع اخيل .. صفوفا من الراقصين ، بعضــهم يســيرون فى اتجــاه والبعض الاخر فى الاتجاه العكسى . ولا شك فى أن هذه الرقصة هى الرقصة نفسها التى انشأها تيزيه فى جزيرة ديلوس والرقصات التى كانت شائعة فى مناطق أخرى من بلاد اليونان وتعرف برقصة اللابيرانت

وهذه المساحة التى يحدثنا عنها هوميروس اكتشــفها رجال الاثار منذ نصف قرن عندما كشفوا عن قصر مينوس فى مدينة كنوسوس . وفى الرسومات « الفريسك » التى تزين جدران غرف القصر ترى هذه المساحة وعلى جانبيها مدرجات تجلس عليها النساء لمشاهدة حركات الراقصين . وقد يكون من الطريف القول بأن المشاهد المسرحيــة فى العهد اليونانى الكلاسيكى مأخوذة من حفلات الرقص التى كانت تقام فى قصــــور كريتب من حــوالى ١٥٠٠ سنة قبل المسيح ..

ولكن الامر الذى يهمنا هنا هو ان التراجيديا يرجع أصلها الى القصائد الغنائية التى كانت تنشد بمناسبة تقديم القرابين من التيوس . فان التيس منذ أقدم العصور ينظر اليه على أنه حيوان محمل بذنوب وخطايا الناس وان فى ذبحه خلاصا وتطهيرا من هذه الذنوب .. وهذا الاعتقاد ليس خاصا باليونان بل نجده لدى شعوب أخرى فى العصور القديمة • وقد يصل الامر فى بعض الحضارات وحتى فى اثينا نفسها ان يحل انسان محل التيس فيصبح هو كبش الفداء . فنحن هنا بصدد شعائر دينيه الغرض منها تطهير القوم من شوائبهم ،من الدنس والرجس .. فيضحى الفرد فى سبيل خلاص أهل المدينة . أليس معنى « كبش الفداء » هو الذى يتجسد امامنافى التراجيديا ، من هو اوديب سوى هذا الانسان المحمل بالدنس والخطيئة والذى يدان على الرغم من براءته . ونزلت به المصائب والفجائع لكى يكفر عن ذنوب الاخرين ويخلص اهل المدينة من الكوارث التى أصابتها. اننا بصدد بطل حلت به لعنة القضاء والقدر ، لا لعنة الآلهة فقط لان الآلهة أنفسهم خاضعون لاحكام القضاء والقدر ..

وخلاصة القول ان أصل التراجيديا يرجع الى فكرة التطهير بتقديم الذبائح تكريما للموتى

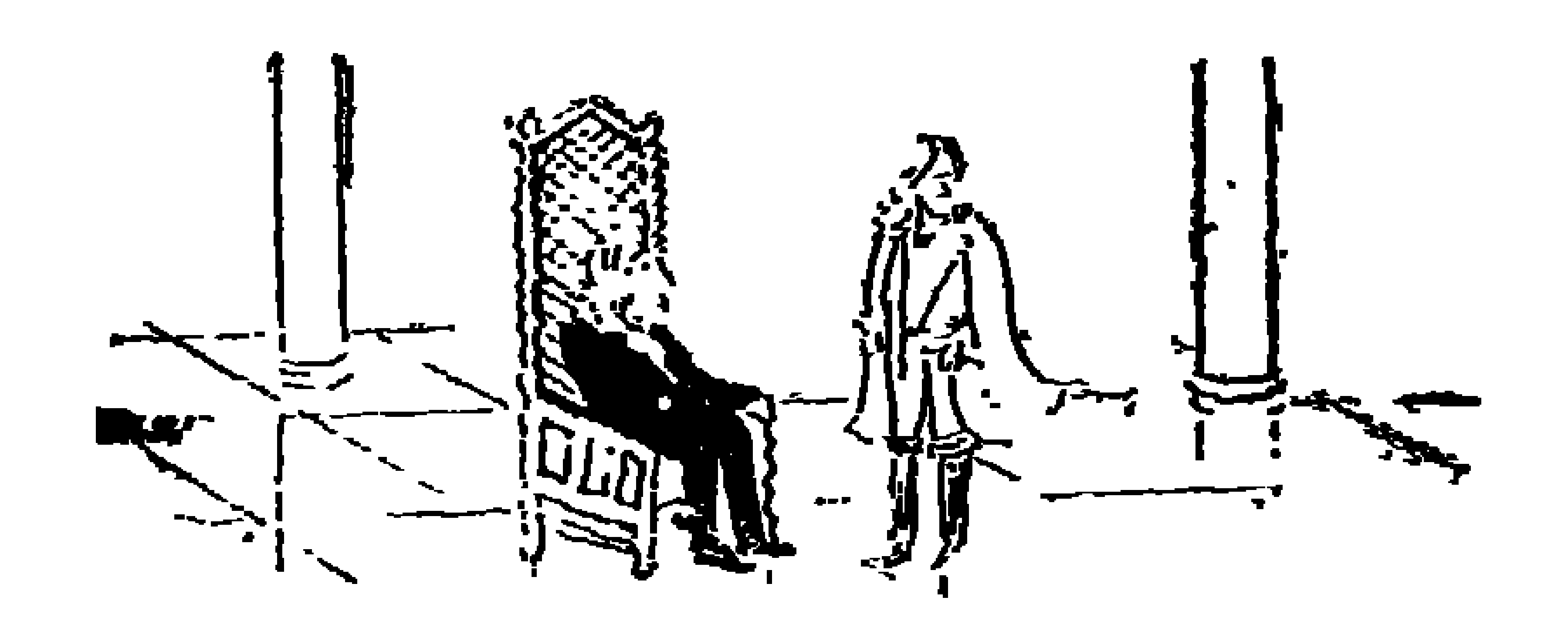
وتذكر النصوص القديمة أن مشاهد التراجيديا لم تكن بمناسبة الاحتفال بأعياد باكوس ، بل كانت تكريما لاحد الابطال كما ورد ذلك فى نص المؤرخ هيرودوت • ثم جاءت الاحتفالات بتمجيد الاله باكوس فأدمجت فيها الطقوس الجنائزية القديمة

ان هذا التفسير يتلاءم اكثر مع روح المأساة من

التفسير الذى يرجع التراجيديا الى رقص جماعة السماير وما يتخلل هذه الرقصات من تهريج ومرح . فهو يربط بين الرقص التطهيرى حول المذبح وفكرة كبش الفداء ..

ويجب ان نذكر ان مشاهدة التراجيديا يكاد يكون أمرا اجباريا لجميع سكان المدينة وكانت مدرجـــات المسرح تتسع لحوالى ١٥ ألف مشاهد . وفكرة الاجبار توحى باننا بصدد احتفال دينى لا مجرد احتفال ترفيهى . وكانت المشاركة بين الممثلين والمشاهدين مشاركة فعلية عاطفية .. فلم يكن الممثل يتكلم بصوته العادى ، بل كان القائد أقرب الى الغناء حينـــا والى الانين والنحيب حينـــا آخر كأنه كاهن يؤدى الشعائر الدينية . ومما كان يزيد من روعة الاداء وقوف الممثل على عكازين عاليين ووضـــع القناع على وجهه وتضخيم حجم جسمه بالملابس السميكة .

هذا هو جو المأساة وفى هذا الجو الرهيب المروع كان يبدو للمشتركين فى أحداث التراجيديا أن حجب السماء قد تمزقت وان الانسان فى سبيله الى أن يرتفع الى مراتب الآلهة أنفسهم ..



المسرح والتحليل النفسي

مقدمة

ان الاتجاه السائد اليوم نحـــو التخصص فى دوائر المعرفة والعلم بل التخصص داخل فرع واحد من فروع علم ما ، يحجب عن نظـرنا حقيقة هامة جوهرية هى أن فروع المعرفة مهما تعددت وتنوعت يمـكن ارجاعها الى عدد قليل من الاصول ان لم يكن الى أصـــل واحد • فالعصارة الحيوية التى تتجمع فى الجذور وتأخذ مجراها فى الجذع هى التى تتوزع فى جميع فروع شجرة المعرفة فى أوراق كل فرع منها وثماره

وعلى الرغم من الاختلافات العرضية التى نشاهدها بين مظاهر الثقافة المتعددة ، بل على الرغم من الاختلافات النوعية بينها فانه فى وسع النظرة الشاملة التأليفية ، التى تظل متمتعة بقدرتها على ادراك أوجه الشــبه من وراء أوجه الاختلاف ، أن تحس بالتجارب الذى يتردد صوته بين العلوم والفنون فى كل عصر من عصور التاريخ الانسانى ••

لننظر مثلا فى الحركات العلمية والادبية والفنية التى ظهرت بوضوح فى القرن التاسع عشر . فان الحركه الرومانتيكية لم تكن مقصورة على الادب بل امتدت الى الفنون التشكيلية والموسيقى والتاريخ والسياسة والفلسفة ، بل أيضا الى بعض النظريات العلمية التى كانت تحاول تفسير الظواهر البيولوجية ، ثم حدث رد فعل فى جميع هذه الميادين ترددت أثاره فى المدرسة الواقعية والطبيعية فى الادب والتصوير وفى الفلسفة الوضعية ، لاوجست كونت وفى بحوث كلود برنارد لاخضاع الظواهر البيولوجية للضبط التجريبى ، وفى نظرية تين فى تفسير التاريخ وفى النقد الادبى والفنى ، كأن التطور الذى يحدث فى مختلف مجالات المعرفة والبحث تعبير متعدد الالوان والنغمات عن تغيير عميق فى جذور الحضارة والثقافة ، تغيير هو محصلة الصراع الذى يقوم ويحتدم فى بعض الفترات الحرجة بين الامس والغد ، بين القديم والجديد ..

ان النشاط الانسانى فى صوره الفردية أو الجماعية على السواء ، تتنازعه قوتان ، احداهما محافظة والاخرى مجددة ، تتمثل الاولى فى الحركات التى أصبحت آلية تعودية ، فى المتواترات والمتواضعات من الافكار والاراء، فى النظريات الادبية والفنية التى تنعت بالاكاديمية

وان كان لابد من أن يتلقى التلميذ عن معلمه أصول العلوم والفنون فلا يمكن أن ترتقى المعرفة وتتطور أساليب البحث والتعبير الا اذا تحرر التلميذ فيما بعد من المتواضعات التى تلقاها وثار عليها وكشف عن أساليب فى البحث والتعبير تحمل طابعه الشخصى دون القضاء تماما على الاساليب الجديدة

والقول بالتجاوب بين شتى العلوم والفنون لا يعنى أنه يحدث لزاما فى وقت واحد وبصورة متوازية تماما ؛ بل العكس هو الصحيح فى معظم الاحيان اذ يسبق فن الفنون الاخرى ويصبح رائدها ثم ينتقل الاثر الى الادب فيلتقى مع تطور الفكر الفلسفى أو العلمى . ومما هو جدير بالبحث أن نكشف السر الذى يجعل فن التصوير بشكل خاص يسبق غيره من الفنون ، والاداب ، بل ينبىء أحيانا بما سيحدث فى النظريات العلمية من تغير وانقلاب

فقد سبق التصوير الادب فى الحركة الرومانتيكية ، والمدرسة الانطباعية حررت اللوحة من البلاغة الزائفة الجوفاء ومهدت السبيل لكى يسترد فن التصوير لغته الخاصة به ، ويطهرها من شوائبها كما هو الحال اليوم فى الفن التجريدى . وسوف نرى أن المعيار الاساسى للحكم على أى انتاج علمى أو أدبى او فنى هو مدى استخدام اللغة الخاصة بكل مجال من مجالات الثقافة والمناسبة له ، والفن التجريدى الذى ترجع أعماله الاولى الى عام ١٩١٠ يعبر بصورة رمزية عما سيكون عليه عصر تفجير الذرة .. عصر يغالى من جهة فى التجريدالعلمى والرياضى والمنطقى ويغالى من جهة أخرى فى اللامعقول واللامنطقى ..

التجاوب بين المسرح والتحليل النفسى

والقول بالتجاوب الثقافى يصدق بصورة واضحة على الفنون المسرحية والعلوم النفسية وبخاصة على المأساة والتحليل النفسى لسيجموند فرويد . والادلة على ذلك كثيرة سوف نتناول بعضها خلال هذا البحث . ولكن المشكلة الجوهرية التى يجب اثارتها أولا هى طبيعة هذا

التجاوب وأسبابه . هل هو مجرد التقاء بين تيارين من الجهود كان لابد أن يلتقيا كما يلتقى عبقرى بعبقرى اخر فى الكشف عن حقيقة واحدة ، أم هو نتيجة تأثير متبادل بين أعمال ادباء المسرح وبحوث علماء النفس ؟ قد يكون هذا حينا وذاك حينا اخر . وعندئذ تثار مشكلة ثانية ، لا تتصل بموضوع الابداع والخلق كما هو الامر فى المشكلة الاولى ، بل بموضوع النقد واصدار الحكم على قيمة الانتاج المسرحى أو السيكولوجى

وحال الباحث حيال هاتين المشكلتين الرئيسيتين كحال المسافر ليلا فى قلب غابة مظلمة يلاحقه عند كل خطوة يخطوها موكب من الاشباح المشاكسة تجعله يتعثر فى سيره فما ان يتجه فى طريق ما حتى يضطر الى تغيير اتجاهه ليسلك طريقا اخر وهكذا حتى تتلاشى معالم الطرق كلها ويتوقف عن السير اعياء ويأسا ..

لابد اذن من وضع خطة السير اجمالا قبل الشروع فى هذه الرحلة المحفوفة بالاخطار . وأول فكرة تبادرنا هى ان كلا من علم النفس والمسرح يتناول تشريح النفس البشرية وتحليل سلوك الافراد فى مواقف معينة وتصوير شخصيات متنوعة بابراز مجموعة السمات الرئيسية التى تميز كل شخصية عن غيرها من الشخصيات .. وعلى ذلك يكون الموضوع الاول هو البحث فى طبيعة الموقف المسرحى أو الموقف الدرامى والى أى مدى من الصدق والعمق تجسم المواقف الدرامية المشكلات النفسية من حيث هى مواقف تتضمن الوانا من الصراع النفسى والاجتماعى فى علاقة الانسان مع الاخرين ..

قد يقال ان بعض روائع الفن المسرحى وخاصة فى المأساة لا تستلهم النظرة النفسية فى تحليل الشخصيات

والمواقف ، بل هى متأثرة بصور الانسان لعلاقته بالالهة وبالقضاء وبالقدر وبالقوى الغيبية وما اليها . هذا مـا لا يمكن انكاره ، بل يجب ابرازه وتأكيده بقوة لأن صلة المسرح بالتصورات الميثولوجية والدينية والفلسفية لاتقل وثوقا عن صلته بالعلوم النفسية ، بل يمكن القـول بكل اطمئنان ان هذه النظرة الاخيرة هى التى ستوضح لنـا طبيعة المسرح من حيث هو عمـل فنى لا من حيث هو فقط اداة تعليمية أو وسيلة من وسائل الاسقاط والتطهير والتسامى

وهذا هو الموضوع الثانى الـذى يفرض نفسه على الباحث وستقتضى معالجته تحليل لغة المأساة والكشف عما يميزها عن سائر لغات الفنون الاخرى وستمدنا هذه الدراسة بالمعيار الفنى الذى يمكن بمقتضاه الحكم على العمل المسرحى من حيث هو فن

وتؤدى بنا هذه النقطة الاخيرة الى تجلية جـانب هام من جوانب التجـاوب بين التحليل النفسى والمسرح فى القرن العشرين . وسوف نرى كيف أن كثيرا من الاعمال المسرحية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تبـدو لنا اليوم هزيلة وضعيفة لانها نسيت لغـة الفن المسرحى الاصلى وان نهضة هذا الفن فى القرن العشرين ترجع الى اكتشاف لغته مرة ثانية ..

وما يقال عن المسرح يقال كذلك عن العلوم النفسـية . أضطر علم النفس فى النصف الثانى من القـرن العشرين الى أن يستعير فى تحليـلاته لغـة علم الكيميـاء مع المدرسة الارتبـاطية العنصرية ثم لغة عـلم وظائف الاعضاء مع المدرسة السلوكية حتى وصل الى مأزق لافتقاره الى لغة الانسان لا من حيث هو بوتقة للتفاعلات الكيميائية

،لا من حيث هو مجمـــوعة من الروافع والتروس بل من حيث هو مصير يناضل داخل الشبكات الموقفيه التي تضمه، يناضل نفسه والآخرين لاسترداد حـــريته والكشف عن حقيقته • وهذا هو فضل التحليل النفسى الذى حلل سلوك الانسان وكشف عن أعماق النفس البشرية بتحليل لغـة الانسان والاشارة الى ما فيها من نواحي الزيف والتصنع والتقنع حتى يرى الانسان صورته فى مرآة صادقة دون مجامله ولا ممالقة

الموقف الدرامي

لفظ « الموقف » من المصطلحات التى أصبحت مشتركة بين لغة المسرح ولغة علم النفس المعاصر • فى القـــرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين كان الانسان فى نظر علماء النفس أقرب الى فكرة مجردة منعزلة منـــه الى كائن حي يرغب ويفكر ويريد داخـــل شبكة معقدة من المواقف • ولم يتجسم هذا التصـــوير الحى للانسان الا بفضل دراسات فرويد من جهة وبحوث علمـــاء النفس المنتمين الى المدرسة الجشطليتية فى مجـــال علم النفس الاجتماعى أمثال كورت ليفين وتلامذته • هذا بالاضـــافه الى اسهام الفينومينولوجية والوجودية فى جعل الانســـان المندمج فى الموقف وحدة لا يمكن تجزئتها

ان العمل المسرحي تجسيم لمواقف واقعية أو مـواقف يمتزج فيها الواقع بالخيال ، مواقف توحى بها الحيـــاة اليومية أو تجارب حياة ماضية تبلورت فى الاساطير وفى ذاكرة الانسانية فى مراحلها التاريخية الاولى ولكن بعـد صياغتها فنيا وصبها فى قوالب لغوية مبتكرة ودفعها فى حركة تتابع موجاتها وشحناتها بلا انقطاع خـــلال تكوين

العقدة حتى حلها أو تمزيقها أو تفجيرها • وتنشأ الحركة ابتداء من موقف وتتضخم ثم تلتف حول نفسها حينا ثم تنبسط حينا اخر ، منسافة تارة بلطف وهدوء حينا ثم مرة اخرى بقوة وعنف من موقف الى آخر فتتداخل مجالات القوى التى تشد بعضها بعضا جذبا ونفرا ، ثم تندمج فى المجال الاخير حيث تهبط الحركة وتسكن

فالموقف الدرامى يمثل اذن بشكل خاص التوتر القائم بين أشخاص المسرحية في لحظة ما من لحظات الحركة • هو الصورة البنائية التي يرسمها في لحظة ما نظام من القوى التى يجسمها ويحركها أو يعانيها أشخاص المسرحية في هذه اللحظه •• ويقول أيتيين سوريو ان هذه القوى هى بمثابة وظائف درامية بمعنى أن كل قوة لا توجد ولا تعمل الا بعمل النظام الكلى الذى يضمها وهذا النظام الكلى هو الذى فى نهاية الامر يحدد طبيعتها ويجعلها تنشط وفقا لهذه الطبيعة • ولا تعمل هذه القوى داخل المشهد المحصور فى علبة المسرح فحسب بل هى مشدودة الى عالم المسرحية الاكبر الممتد بعيدا فى الزمان والمكان

ويستخلص سوريو من تحليل عدة مواقف مسرحية لما يقرب من مائه مسرحية وست وظائف درامية أساسية • ويذكرنا تحليله للمواقف الدرامية بتحليل كورت ليفين لقوى المجال فى المواقف النفسية الاجتماعية ، أو تحليل فرويد للمواقف الثلاثية وما تتضمنه هذه المواقف من توترات ومن ألوان من الصراع •• وفيما يلى عرض مختصر للوظائف الدرامية الاساسية ••

أولا : قوة دافعة ذات موضوع معين وموجهة تتمثل فى نزعة أو عاطفة تحرك أحد أشخاص المسرحية وترمى الى هدف وتوجه العالم المسرحى الاصغر كما يدور على خشبة

المسرح مكونة بؤرة العـــالم المسرحي الاكبر للمسرحية ، وتتجه النزعة في اتجاهين رئيسيين متضادين هما الجذب والنفور ، الاقدام والاحجام • ولذلك يمكن ارجاع مختلف القوى المحركة الى قوتين هما الرغبة والخوف

واذا نظرنا شطر التحليل النفسي فاننا نلاحظ أن فرويد عندما يتناول تأويل الاحلام يفسر الحلم بأنه فى آن واحد الخوف من وقوع حوادث الحلم والرغبة فى أن تحدث كما فى حالة الحلم بموت شخص عزيز

ثانيا : الخير أو القيمة التى تتجه نحوها القوة الدافعة، أو بعبارة أدق المثل الشخصي لهذا الخير ولهذه القيمة ، أو ما يجسم القيمه فى العالم المسرحي الاصغر

هــــذا فى حالة ما تكون القيمة جاذبة ، اما فى حالة الخوف من وقوع الشر تصبح القيمة منفرة

ثالثا : الحاصل على القيمة التى تتمناها القوة الدافعة وليس من الضروري دائما أن يكون الحاصل هو صاحب الرغبة ، فقد نرغب الخير لذاتنا ، كما فى حالة العشـــق أو نرغبه لغيرنا كما فى حالة حب الام لابنهـــا أو فى حالة التضحية ••

رابعا : المعارض •• لا يصبح الموقف دراميا الا بوجود عقبة تحول دون الحصول على القيمة المرغوب فيها ، سواء كان النايل صاحب الرغبة أو شخصا آخر • فتكون صورة الموقف كالآتى : نزعة ـ هدف ـ مقاومة ـ نايل • قـــد يكون مصدر المقاومة عقبة مادية أو عقبة معنوية مثـــل المركز الاجتماعي ، أو الرأى العام ، غير أنه يجب أن تكون المقاومة مجسمة فى شخص حى أو فى عدة أشخاص لـكى يصل الموقف الى أقصى درجة من الشدة الدرامية

خامسا : الحكم أو مانح القيمة . هو الذى يملك القدرة على العطاء أو الرفض وقد تكون القيمة أو ممثلها شخصية مستقلة ، قادرة على أن تهب نفسها . غير أن دور المــانح لا يكتسب قوته الدرامية الا فى علاقته مع المقــاومة التى تبديها القوة الدافعة الموجهه أو مع المعارض وفى هــــذه الحالة تبرز وظيفة الحكم فى المقدمة

سادسا : العامل المســـاعد ، أو الشريك الذى قد يكون فى بادىء الامر غريبا عن الموقف الدرامى الســائد ثم لسبب من الاسباب يتدخل فى الحركة ليدعم احـــدى القوى المتصارعة ، مما يؤدى الى تغيير التوازن والى تغيير محصلة القوى فى مجموعها

تلك هى الوظائف الدرامية الرئيسية التى تقــــوم بتأديتها شخصيات المسرحية والتىاستخلصها سوريو من تحليله لحوالى مائة مسرحية . هى بمثابة مخطوط عــام يمكن أن ترجع اليه جميع المواقف الدرامية على اختــلاف صورها ومهما تنوعت تفاصيلها وقد نهج سوريو فى هذا البحث الشائق منهج العالم الطبيعى الذى يســـــتقرىء الجزئيات لردها الى أقل عدد ممكن من القوانين العــامه . فالفكر لا يمكنه أن يرتقى الى مستوى الفهم والتفسير الا بفضل عمليات الوصف والتصنيف والتجريد والتعميم

ذكرنا أن الوظيفة الدرامية الاولى تتمثل فى قوة دافعة ذات موضوع معين تسعى للاستيلاء عليه أو الهروب منــه وأن جميع القوى المحركة على اختلاف صورها تنقسم الى قسمين : قسم يتجه نحو قطب الرغبة ويتركز حـــوله وقسم يتجه نحو القطب المضاد ويتركز حول الخــوف . وفيما يلى أهم هذه القوى الدافعة كما يذكرها سوريو :

أولا : القوى الدافعة التى تندرج تحت مفهوم الرغبة :

الحب بصوره المختلفة : الجنس ، العـــــائلى ، حب الصديق لصديقه

التعصب الدينى أو السياسى

الجشع ، البخل ، السعى وراء الثروة ، الترف ، اللذة البيئة الجميلة المراتب الســــنية والدرجات الرفيعة ، السلطة

الحسد ، الغيرة

البغض ، الرغبه فى الانتقام

حب الاستطلاع ، العيانى ، الحيوى ، الميتافيزيقى الوطنية

الرغبة فى مهنة معينة

الحاجة الى الراحة ، السلام ، اللوذ ، الخلاص ، الحرية

الحنين الى شىء آخر غير محدد ، الى الوجود فى مــكان إخر غير محدد

الحاجة الى البراءة والطهارة والفضــــيلة والغفــران والنسيان

الحاجة الى التحمس والتهلل ، الى النشاط والعمــل أيا كان ، الى الشعور بحياة مليئة غامرة ، الى تحقيــــق الذات

ثانيا : اهم القوى الدافعة التى تندرج تحت الخوف والخشيةهى:

الخوف من السقوط فى أهوية الشر

الخوف من الموت ، من الخطيئة ، من تأنيب الضمير ،

من الألم والبؤس ، من القبح والمرض والملل ومن فقدان الحب والعطف

الخوف من اصابة الاهل والغرباء بالشقاء والالم والموت ، والدنس المعنوى والانحطاط

ثم هناك مجموعة الآمال أوالمخاوف المتعلقة بعالم الغيب، بعالم ما وراء الموت

ويتولد الموقف الدرامى عندما تنشط احدى هذه القوى ، ولا يرجع تفاوت درامية الموقف الى نوع القوة الدافعة بل الى درجة تنشيطها وما تمتاز بها من قوة الدفع

الموقف التحليلي النفسي

من اليسير أن نتبين مما سبق وجوه الشبه العديدة بين المواقف الدرامية وما يحتدم فيها من صراع بين الرغبات المتعارضة وما يكشف عنه التحليل النفسي لا فقط من المواقف التي يعانيها الشخص أثناء التحليل والتى تتضمن ألوانا من الصراع العنيف بين شتى الميول والنزعات، بل ما يكشف عنه أيضا لدى أى شخص ليس فى حاجة الى علاج ، من ألوان شتى من الصراع اللاشعورى كما تعبر عنه بصورة رمزية الاحلام وفلتات اللسان وبعض الاخطاء غير المقصودة فى الظاهر وبعض حالات السهو والنسيان

ان العلاقة بين المسرح والتحليل النفسي ليست وليدة هذا العصر وليست بالعلاقة العرضية الجزئية ٠ ان الصلة التى تربط بينهما صلة جوهرية أصيلة ، ويمكن القول أنه لا وجود لمسرح بدون تحليل نفسي ، كما أنه لا وجود لتحليل نفسي بدون مسرح ٠ فى كتابه « اعترافات مؤلف مسرحى » يقص علينا هنرى رينيه لنورمان زيارته

لفرويد فى فينا • وبعد أن دار الحديث حول مسرحية لنورمان « ملتهم الاحلام » وتأثر بعض المسرحيات المعاصرة بالتحليل النفسى ، إتجه فرويد نحو مكتبته وأشار الى مؤلفات اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وشكسبير وهو يقول :هؤلاء أساتذتى ،وفى أعمالهم كفالتى وضمانى• فدهش لنورمان لاهمية هذا التصريح وتواضعه ، ومن رأيه أن التحليل النفسى يظل أكثر السبل جرأة التى شقها الانسان للكشف عن أعماق النفس البشرية وتجلية غوامضها ••

من أبرز سمات التحليل النفسى أنه يقدم لنا علم النفس فى صياغة درامية وتبدو الشخصية كأنها مسرح للصراعات القائمة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ، بين مختلف الاجهزة النفسية ، اللهو ، والانا والانا الاعلى • نعم ان هذه الاجهزة ليست موجودات مستقلة قائمة بذاتها ، ولكنها قابلة لأن تأخذ فى أسلوب الاديب صورة شخصيات تحتدم بينها فى سريرة الانسان حرب قاسية ، ان أشباح هذه الحرب الضروس تطوف فى أعمال الادباء واعترافاتهم• ان الفنان المصور ديلاكروا كان يقول لاستنندال : اننامزيج غريب من الاضداد لا يمكن تفسيره ، ان كل شخص يحوى فى باطنه عشرة اشخاص وقد يحدث أحيانا أن يظهر هؤلاء الاشخاص دفعة واحدة

والموقف التحليلى أثناء العلاج قريب الشبه بالمواقف الدرامية ، ان على المريض أن يقوم « باخراج » مأساته الداخلية ، أن يطارد الاشباح التى تسكنه أن يلمس الصراع القائم بينها وأن يعانى هذا الصراع المرة بعد الاخرى ، وأن يستشف خطوط هذا الصراع من خلال الاحلام والتبدلات الرمزية ، من خلال هذه التعبيرات التي تحمل

طابع الفن الطفلى البدائى الساذج • فالحياة الداخليـــة ليست الا مأساة تدور وقائعها بين عدة شخصـــيات ، مأساة تبدو في بادىء الامر محملة بأحكام القضاء والقدر القاسية ، مثقلة بغيوم التشاؤم واليأس ، ثم ، مع تقـدم العلاج ،لا تلبث هذه الغيوم أن تنقشع ، وبفضل كشف المريض عن حقيقته بمعونة المحلل ، وزيادة اســتبصاره بالدوافع التى تتنازعه ، واعادة معاناته للمواقف المؤلمة الصادقة التى عاشها من قبل ، تتطور حركة المأســاة أثناء التمثيل والامتثال فيتم التطهير ويكتمل الفهم بعــد تألم وتأمل ويسترد البطل حريته وانطلاقة ، حرية التعبير والفعل ••

ان المآسى الفردية تنحصر فى عدد قليل من النمــاذج الثابتة ، هذه النماذج التي تصورها لنا الاساطير القديمة، هذه التصورات الشعرية التى تلخص فى حوادثهــا وفى تكوين عقدها تجارب الانسانية فى مصارعتها القضــاء والقدر والقوى الغيبية الغاشمة القاســية • وليس من الغريب أن أوديب هو فى آن واحد أب المسرح وأبالتحليل النفسى واذا كانت أعمال سوفوكليس لا تزال تثيرعواطف القارىء أو المشاهد فسبب ذلك ، كما يقول فرويد ، هو أن المأساة اليونانية هى مأساة كل منا ، لان كل واحد منا هو أوديب فى صراع داخلى مع القضاء والقدر

ان المسرح المأسوى ، فى تصويره للعلاقة بين الانسان والآلهة ، ارتقى دفعة واحدة الى القمة فى ثلاثية اسخيلوس « الاورستيا » حيث يقبل الالهة فى نهاية الامر أن يشترك الانسان معهم فى اصدار أحكام العــدالة ، فكمــا أن بروشيوس عارض ارادة زوس اله الآلهة ، وسرق النارمن موكب الشمس ليمنحها من جديد للبشر بعد أن حــرموا

منها ، فان أورست ، بمعـــاونة أبوللو وأثينا وهما من الآلهة المحدثين ، يغتصب من قدامى الآلهة حق الانسان فى تقرير مصيره ، انه بروشيوس اخر بعد أن حطم أغـلاله ونجا من العذاب الابدى

ان الاورستيا لم تنل بعد قسـطها من التحليـل السيكولوجي كما فازت به مآسى سـوفوكليس . ان من خلال الاسطورة التى يصورها اسخيلوس الشـاعر والتى تمثل الصراع بين الانسان وقضاء الآلهة يحاول اسخيلوس الخبير بخبايا النفس البشرية أن يتتبع نشأة العـواطف وسيرها فى اللاشعور ثم صداها فى الشعور فى صـورة الاضطراب النفسى والقلق . ففى الاورستيا كما يقول بول أرنولد « يمتزج الجـانب الانسـانى بالجانب الآلهى والجهنمى امتزاجا حميما ، ويمتزج التصوير الدقيـق بالتركيبات العقلية ، بالموجودات التى تبعثها المخيلـة الشعرية او الصوفية ، وليس من العجيب ان نشاهد فى هذا العمل طغيان الجانب الصـوفى على الجـانب السيكولوجي وتشويهه» ، اذ ان معرفة اسخيلوس للانسان كانت من قبيل المعرفة الغريزية ، عن طـريق الحدس الصادر عن القلب أكثر منه عن طريق الملاحظة البادرة ..

ان المأساة تكشف بالتدريج عن العقد النفسية المتضمنة فى الاسطورة مثلها فى ذلك مثل العلاج بالتحليل النفسى . انها تقدم لنا مرآة صارمة تدعونا بدون اية رحمـة الى مراجعة انفسنا وفحص ضميرنا دون غش او مجاملة . وكما أن للمأساة تأثيرها فى تحطيم بعض القيود التى تقهر حريتنا ، وفى تطهير انفسنا من اهوائها وانفعالاتها المؤلمة، فالتحليل النفسى هو أيضا يرمى الى تحريرنا وتطهيرنا من الخداع الذاتى ومن مخاتلات الشـعور ، وذلك بطرد

الاشباح وخفض عدد الشخصيات الباطلة الزائفة التى تتطاحن فى المأساة الداخلية ..

ولا يرجع الاثرالتطهيرى الىتسلسل مواقف المسرحية فحسب ، بل يرجع ايضا الى اللغة الشعرية التىتخلق الجو الملائم للاشتراك فىصميم الحركة الدرامية ومشاركة الابطال فيما يعانونه من آلام وعذاب ، من يأس وأمل . وقد سبق أن ذكرنا ان انحطاط التأليف المسرحى فىالقرن

التاسع عشر يرجع الى فقدان لغة المسرح شاعريتهـا ورمزيتها وقدرتها على الايحاء ، كانت لغة خطابة جوفاء، مجرد طنين عاجز عن أن يكشف عن حقيقة الشخصيات وبالتالى عن أن يبصر المشاهدين بحقيقتهم

ان المسرحية لا ترمى فقط الى حل الصراع القائم بين اشخاصها والى مساعدة المشاهدين على حل صراعهم بل قد تقوم ايضا بمساعدة المؤلف على حل ما يعانيه هو من صراع . غير ان الرابطة التى تربط بين المؤلف وعمـله المسرحى وجمهور المشاهدين ليست بسـيطة . ان المسرحية بعد ان يتم تأليفها تنفصل عن مؤلفها وتصبح الى حد كبير ملكا للممثلين وللجمهور ولا يتم خلـق المسرحية ولا يستكمل وجودها الا بتمثيلها امام جمهور قادر على التذوق والتجاوب . ولكى يرتقى عمل المؤلف المسرحى الى مستوى الفن لابد من ان يتجـاوز حدود الاعترافات الذاتية وان تتلاشى الخبرات الشخصية وراء الصياغة الفنية لكى تصبح تعبيرا عميقا صادقا عن حقيقة انسانية عامة وتصبح مواقفها مواقف شاملة كلية ..

ولهذا السبب لا ترقى جميع اعمال المؤلف المسرحى الى مستوى الفن الاصيل فكلما حجبت فردية الكاتب بآلامها وخبراتها الشخصية حقيقة الانسان العميقـة

الشاملة كان العمل ضعيفا وذا قيمة عابرة . ان صرخة الالم وحدها مهما كان تأثيرها قويا فى تمزيق احشاء المستمع ليست رائعة فنية فى حد ذاتها ، قد تخفف هذه الصرخة من حدة الصراع الداخلى الذى يعانيه الاديب وتطهر نفسه وتصقل ذهنه وتزيد استبصاره عمقا ونفاذا وتهيئة لمخاطبة الاخرين بعد أن كان يكتفى بالمناجاة الفردية ولكنها لكى يتولد عنها عمل فنى خالد لابد من اعادة صياغتها بالتبدل والتلويح والتلميح فى جو من الشعر والسحر والافتتان . .

فالمسرحية الاولى التى يكتبها الاديب الذى تملكه شيطان المسرح كثيرا ما تكون عملية تحليل ذاتى تؤدى الى تخفيف عبء الصراع الداخلى وسنذكر مثلا مقتبسا من اعمال الاديب المسرحى الكبير يوجين أونيل ، منشىء المسرح الامريكى الاصيل والذى التقى فى بعض مسرحياته بفرويد منشىء التحليل النفسى . انى أوثر ان اقول « التقى » بفرويد بدلا من ان اقول « تأثر » بفرويد ، لان أونيل أديب أصيل وشاعر ملهم ومفكر عميق بفضل ما أوتى من نفاذ الحدس ، وله قدرة على استشفاف غوامض النفس البشرية . ان اونيل فى ثلاثيته الرائعة « الحداد يليق بالكترا » لم يستوح فرويد مباشرة بل اسخيلوس نفسه ، وعندما يستخدم الاقنعة فى ثلاث من مسرحياته هى : « براون الاله الكبير » و «عازاريضحك» و « فاصل غريب » لكى يبرز التعارض بين شخصية الانسان الاجتماعية وشخصيته الداخلية الحميمة ، انما يستوحى ايضا المسرح القديم . فنفاذ اونيل الى اعماق النفس البشرية ليس مجرد صدى لتأثير فرويد عليه ، بل محصلة خبراته العديدة وتأملاته وهو على فراش

المرض واصطداماته بنفسه وبالآخرين . ان أونيـــل اكتشف من جـديد رسالة الاساطير القديمة فأحياها فى صور حديثة جديدة ولم يعن بأن يترجم الى لغة المسرح تعاليم التحليل النفسي عن العقد واللاشعور ؟ واذا كانت معظم الاعمال المسرحية التى استوحت مباشرة تعـــاليم التحليل النفسى قد ماتت فذلك لانها حصرت نفسها فى دائرة التحليل النفسى من حيث هو علم ولم تتجـاوزه للوصول الى التحليل النفسى من حيث هو خبرة وحدس والهام شعرى (١)

التعبير الذاتى فى التأليف المسرحى وأثره التطهيرى

قلنا أن المسرحيـــة تســـاعد مؤلفها على حـل صراعه الداخلى نفسه واطلاق عبقريته المبدعة . ومن الادلة على ذلك مسرحية أونيل (١٨٨٨ — ١٩٥٣) رحلةالنهارالطويل فىجوف الليل Long day's journey into the night لم تمثل هذه المسرحية ولم تنشر الا بعد وفاة أونيل كما لو كان كتبها لنفســـه ، والواقع انهـــا أدت دورها فى تقوية ذات المؤلف وتدعيم عبقريته . انها منبعثة من تاريخ مراهقته مطابقة بقسوة للواقع المؤلم الذى عاشه الشاب القلق ؛ فكتبها بصورة مباشرة دون أى تبدل او صياغة فنية

منذ عام ١٩١٢ كان اونيل فى أمس الحاجة الى التخلص من عبء ذكرياته المخيفة والى اســـتئناس هذه الذكريات بسردها وانتزاعها من دياجير الليـــل الرهيب ، فتحولت يومياته الى حوار ، وهذا يفسر لنا طرافة هذا العمل وفى الوقت نفسه حدوده من الناحية الفنية

---

(١) ما نقوله هنا عن عـــلاقة الابداع الادبى بالتحليـــل النفسى يصدق ايضا على علاقة التحليـــل النفسى بالنقد الادبى .

فى بيت قديم متداع على شـاطىء البحر بالقرب من نيويورك أربعة اشـخاص يعيشـون فى جو من الحب والصراع معا : الاب ، ممثل عجوز فاشل ، يأكل أحشاءه بخل فظيع . الام ، كانت تعالج من ادمان المخدرات وهى تقاوم بدون ادنى أمل نداء المخدر وتريد أن تلجأ مرة ثانية الى فردوسها المفقود . الاخ الاكبر ، مستهتر ، ثائر على القانون والاخلاق ، عديم الاحساس ، بليد الضمير ، ثم الاخ الصغير ــ وهو يمثل اونيل نفسه ــ مريض مصاب بذات الرئة يحاول بكل قواه ان ينجو من هذا الدمار الذى يهدد أسرته وأن يصون عبقريته وينمى مواهبه الادبية

ولكن ليس فى استطاعة أحد أن يهرب من الليل الذى يزحف من الاعماق ليلفه ويغمره بظلامه ، لا جدوى من مقاومة القضاء والقدر وكل خطوة الى الامام تزيد من عزلتـه الموحشة وكل عمل يحاوله لانقـاذ الذين يحبهم يتحول الى سلاح ضده وكل عاطفة حب تقـابل بالرفض والتعذيب . ليس الجحيم شبحا يهددنا من بعيد ، ان كل واحـد منا يطوى جحيمه بين جـوانبه وفى أعمـاق نفسه . .

ان جـو الاسرة مظلم ، كئيب ، ثقيـل ، خانق ، وكل حركة تدفع شخصيات المسرحية الى الهاوية . ويصـور لنا اونيل هذا السباق الى الدمار بأسلوب واقعى الى حد الهلوسة ، غير ان من يشاهد المسرحية يعجز عن أن يدخل فى جو هذا الموقف المأسوى ، وان يشارك اونيل رؤياه المخيفة مشاركة وجدانية

لم يكن اونيل قد وصل بعد الى السيطرة تماما على ماضيه . كان فى حاجة الى كتابة هذه المسرحية ، الى ان يصرخ صرخته لترويض ذكرياته الجامحة وتنقيتها مما

تحويه من سموم الرعب والعذاب وبكتابة هذه المسرحية قام بما قد يشبه عملية التحليل النفسي الذاتى (١) ، وتحرره من سلطان الماضى المؤلم حرر فى الوقت نفسه قدرته على الابداع والخلق ، فبعد أن كان يكتب ويخاطب نفسه ، أصبح قادرا على ان يخاطب الاخرين بفنه وان ينشىء بحق عمله الفنى

المسرحية شفاء وتطهير للمشاهد

المسرحية الناجحة هى التى تحقق اشتراك الجمهور اشتراكا حيا بتقمص الشخصيات والاتحاد بها ، او بالثورة عليها وهذه الثورة هى أيضا ضرب من ضروب

---

(١) نقول بكل تحفظ بما قد يشبه عملية التحليل النفسى الذاتى » ؟ لانه هل فى استطاعة الكاتب ان يحلل نفسه عن طريق اثاره ! انه على الرغم من بعض وجوه الشبه التى ذكرناها بين المواقف الدرامية والمواقف التحليلية هناك فرق جوهرى يجب ذكره : التحليل النفسي هو تحليل اللاشعور ، ويقتضى العلاج ان يقول المريض كل شيء والا يقوم بعملية اختيار بين ما سيقوله وما يمتنع عن ذكره ، كما انه من واجب الطبيب المعالج ان يحاول القاء الضوء على كل صغيرة وكبيرة لكى لا تتركز الاداة فى الجانب الذى أغفل ذكره . اما فيما يختص بالكتابة الادبية فان الانشاء الأدبى يقتضى الاختيار والصقل والنقد ، فى حين ان اللغه التى يستخدمها المريض أثناء التحليل لغة تشوقها الارتباطات الحرة الطليقه بين المعانى والصور وبالتالى تكون مجردة من كل قيمة فنية . ولهذا السبب قلنا ان مسرحية أونيل على الرغم من طرافتها محدودة من حيث قيمتها الفنية ، لانه التقى بأن يحول اعترافاته الى حوار . فكتابة المسرحية بالنسبة الى مؤلفها لا تؤدي الى علاج كامل ، انها تظل الى حد كبير تصوير لاعراضه المرضية وهذه الاعراض هي بمثابة رموز لا يمكن أن يمثلها الا شخص اخر غير المؤلف نفسه . كل ما يطلبه الاديب بكتابة اعترافاته فى صورة قصة اومسرحية هو ان يقوم الاخر بتقويه ذات المؤلف ، بأن يقدم له الصفح والعفو وان يجعله يشعر بأنه برىء بفضل ما يثيره لدى القارىء او المشاهد من عطف ومشاركة وجدانية

الاشـــتراك والمشـــاركة ويجب أن نذكر مرة اخـــرى ان المسرحية ليست النص المكتوب ، ان وجودها لا يكتمل الا بالتمثيل والاخراج والديكور والجمهور وآراء النقاد ان المسرحية تخلق كل ليلة ، ثم تموت ، ثم تبعث من جديد وفى كل ليلة تتغير بعض ملامحها ، وتنجلى بعض محاسنها الكامنة وتظهر بعض دلالاتها الخفية فهى كالكائن الحى تنمو وتتطور ، لان عمادها حضور اشـــخاص بلحمهم ودمهم ، بنبرات اصواتهم وخفقان قلوبهم ، وكل هذا فى جو من الخداع الرائع ، جو الاساطير التى غذت قلب الانسانية فى الماضى ولا تزال تغذيها

ليس من الغـــريب اذن ان تهز مواقف المسرحيـــة المشـــاهدين وان يتغلغل تأثيرها فى الاعمـــاق وان تطلق حركات النفس وتبعث صراعات كانت كامنة وتؤدى الى تفريغ شحناتها المؤلمة فتهدأ النفس وتصفو

وتأثير المسرحية ليس مقصورا على فائدتها الاخلاقية وان نظرية ارسطو فى ان المأساة تطهر النفس من اهوائها لم تؤول دائما التأويل الصحيح . ذهب بعضهم الى ان المسرح قد يكون مصدر شر ، بل انه شر فى ذاته ولا بد من تبريره واقامة شرعيته والتدليل على أن عواقبه حميده تخدم الخير والفضيلة . الواقع ان المسرح لا ينتمى اصلا وفى جوهره من حيث هو عمل شعرى ابداعى الى دائرة الخير والشر ، كما ان المحلل النفسى الاصيل ، الملتزم لتعاليم فرويد ، لا ينظر الى عمله من زاوية الخير والشر ، من زاوية الفضيلة أو الرذيلة ، انه يحاول أن يحرر مريضه من رباقه وأن يدعم ذاته وأن يعيد اليه القـــــدرة على الاختيار الحر وبذلك يمهد له السبيل للانضمام الى الجماعة البشرية والاشتراك فى نشاطها . المحلل النفسى

يساعد الانسان على الكشف عن حقيقته وعن زيوف اللغة التى يستخدمها وعن حيل اللاشعور وتبريرات الشعور المخدوع لكى يسترد الانسان حريته ويكشف عن حدود قدرته ومدى ضعفه

والفن المسرحى ، كما يرى توشار ، شأنه شأن التحليل النفسى . ان اله الفن المسرحى هو قبل كل شيء اله الانطلاق وتجاوز حدود الذات وتحرير العواطف ان هدف المسرح ان يبين للانسان الى اى حد اقصى يمكن ان يصل اليه الحب والكراهية والغضب والفرح والخوف والقسوة ، ان يجعله يستشعر بامكانياته ، بما يمكن ان يكونه فى عالم متحرر من القيود ، تلك هى الرؤية التى يلتمسها الانسان من المسرح ، رؤية عالم يكشف فيه عن ذاته . اننا هنا بصدد حقيقة سيكولوجية ، حاجة الانسان الى أن يختبر دائما حدوده القصوى ، سواء فى الخير او الشر . وهذه الحاجة ليست الا مظهرا من حاجة اعمق هى الحاجة الى الحرية ، لان ممارسة الحرية هى فى نهاية الامر الشرط الاساسى لتكامل الشخصية

وحيث ان حريتنا محدودة ومراقبة ، فى كثير من ميادين نشاطنا ، فان تصور الفعل الذى يطوف فى احلامنا ، او امتثاله أو مشاهدته ، كل هذا يقدم لنا التعويض الذى يخفف الى حد ما من الحاح حاجتنا الى الحرية . غير أن التعويض الذى تحصل عليه من قراءة قصة أو مشاهدة فيلم سينمائى لا يؤدى الى التطهير الكامل ، فى حين أن التطهير يصل الى أقصى مداه بفضل مشاهدة المواقف المسرحية التى يحياها حاضرون لهم وجود عيانى ملىء . تلك هى المعجزة التى يحققها الفن المسرحى وهى شبيهة بالمعجزة التى يحققها العلاج بالتحليل النفسى ..



دراسة فسيولوجية للأحلام

ان موضوع الاحلام من الموضوعات التى تثير اهتمام العامة والخاصة . فقد تناوله منذ أقدم العصور الفلاسفة والاطباء وعلماء النفس ، فضلا عن المعتقدات الشعبية التى ورد ذكرها فى الاساطير والقصص ، والكتب القديمة فى تفسير الاحلام تذهب جميعها الى ان للاحلام قيمة تنبؤية للكشف عن المستقبل من خير أو شر ، بل كان قدماء الاطباء يعتمدون على معرفة أحلام مرضاهم كوسيلة من وسائل التشخيص ، تشخيص مزاج الشخص وما قد يعترى هذا المزاج من اضطرابات وامراض ، ومن أقرب الامثلة لنا الفصل الذى كتبه الطبيب العربى الكبير ابو بكر الرازى فى كتابه « الطب المنصورى » فى فائدة الاحلام فى التشخيص والعلاج

ومهما كانت قيمة التأويلات التى قيلت فى تفسير الاحلام فان النقطة الاساسية التى تسترعى نظرنا هى ان الانسان اعتقد دائما ان للاحلام دلالة وانها تؤدى وظيفة . وقد تعاقبت النظريات حتى جاء فرويد فى مطلع هذا القرن ونشر كتابه فى تفسير الاحلام فى ضوء نظرية التحليل

النفسي وبين ان الحلم بوجه عام ارضاء رمزي لرغبات مكبوتة . وهذه الحقيقة أصبحت راسخة لا تقبل الجدل ..

وبعدهذهالدراسة المستفيضة التىقامبهافرويدوتلامذته فى دائرة البحوث النفسية يجب ان تأتى خطوة جديدة لاختبار قيمة التفسير السيكولوجى بالكشف عن الشروط الفسيولوجية التى تشترك مع العوامل السيكولوجية فى احداث وتعيين ظاهرة الاحلام ، والمقصود بالشروط الفسيولوجية تحديد المنطقة الدماغية التى تضبط عملية الاحلام اثناء النوم ومعرفة العوامل البيوكيميائية التى تنشط هذه المنطقة او تجعلها تكف عن العمل ..

وقد بدأت هذه البحوث الفسيولوجية منذ بضع سنوات فقط فى جامعة شيكاجو وجامعة استانفورد بامريكا وقد أنشأت جامعة ليون فى فرنسا معملا خاصا ليقوم فيه الدكتور جوفيه jawvet وزوجته بدراسة الميكانيزمات الفسيولوجية للاحلام لدى الانسان والحيوان . وفيما يلى ملخص للنتائج التى توصل اليها العلماء حتى الان

ان وظيفة الاحلام مرتبطة بوظيفة النوم . ومن المعروف أن نشاط الخلايا العصبية فى الدماغ تختلف باختلاف حالات الصحو والنوم ، فى حالة تنشيط الحواس او كفها وبخاصة حاسة البصر ، كما انه يختلف تبعا للصحة والمرض . ونشاط الخلايا العصبية الدماغية المقصود هنا هو النشاط الكهربائى . فمن المعلوم ان كل خلية فى الجسم هى بمثابة مولد للكهرباء . وقد صمم منذ حوالى ثلاثين عاما الدكتور هانس برجر جهازا لالتقاط التيارات الكهربائية التى تولدها الخلايا الدماغية

وتسجيلها . ويعرف هذا الجهاز بالرسام الكهربائى للمخ Electro - encephalographe ويسمح هذا الجهاز بدراسة نشاط مختلف مناطق المخ فى شتى الظروف والحالات من صحة او مرض ، من صحو أو نوم ، وتبعا للمستويات المختلفة للنشاط الحسى والتخيلي والفكرى

وبتسجيل الموجات الكهربائية الدماغية أثناء النوم اكتشف العلماء ان خلال مدة النوم يمر النشاط الكهربائى للمخ بأربعة أو خمسة أطوار يختلف تسجيل نشاطها الكهربائى عن تسجيلات بقية مدة النوم . ويطلق على هذه الاطوار التى تمثل حوالى ٢٠٪ من مدة النوم اسم الاطوار المفارقة Phases parodonales وكل طور مفارق يدوم من خمس دقائق الى أربعين دقيقة . وقد سميت هذه الاطوار بالمفارقة لان النشاط الكهربائى للمخ أثناء هذه الاطوار يختلف عن النشاط أثناء النوم الحقيقى وقد وجد ان الانسان يحلم أثناء هذه الاطوار المفارقة . فكان المجرب عندما يظهر الطور المفارق أثناء النوم يوقظ النائم ، ففى ٨٠ ٪ من الحالات كان الشخص يتذكر حلمه بكل دقة ويبدى رغبة شديدة فى العودة الى النوم لكى يواصل الحلم الذى انقطع . أما فى الـ ٢٠٪ من الحالات كانت ذكرى الحلم غامضة أو منعدمة تماما . يجب أن نذكر هنا ان كل انسان سليم قد ينسى تماما الاحلام التى رآها فى نومه . فعدم تذكر الاحلام لايعنى أبدا أن النائم لم يحلم ، مادام نومه الطبيعى قد تخللته فترات من الاطوار المفارقة

وهنا علينا ان نطرح السؤال الاتى : ماذا يحدث لو حرم الشخص من النوم وبالتالى من الاطوار المفارقة أثناء النوم ، لمدة ثلاثة أو أربعة أيام متتالية . قد أجريت هذه

التجربة على متطوعين وكانت النتيجة انهم بداوا يعانون من خدعات بصرية تحولت بالتدريج الى هلوسات . وقد أجرى الدكتور جوفيه فى جامعة ليون تجاربه على القط . استأصل مخ القط دون المساس بالنخاع المستطيل الذى يحوى مراكز التنفس والدورة الدموية ، فظـــل القط فى حالة صحو لمدة عشرة أيام ثم مات . ومعنى هـذا ان وظيفة النوم من الوظائف الحيــوية كالتغذية والتنفس مثلا ..

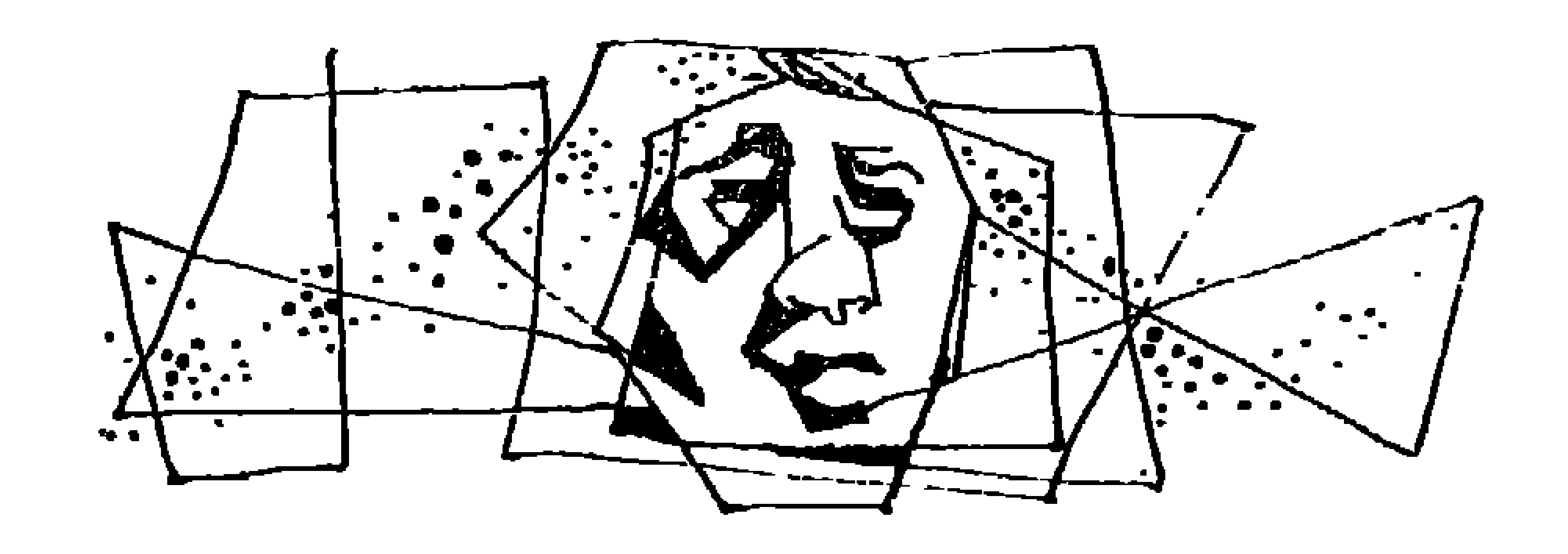
ثم قام الدكتور جوفيه بتجربة ثانية فلم يستأصل اى جزء من الدماغ بل عطل عن طريق التجميد الكهربائى Electrocoagulation منطقة صغيرة فى قنطرة فاردل تعرف بالتكوين الشبكى فلم يحرم القط من النوم ولكن لم تظهر الاطوار المفارقة التى تحدثنا عنهـــا والتى تحدث الاحلام أثناءها . ونتيجة لهذه التجربة ظل سلوك القط طبيعيا لمدة أسبوع ثم بدأ يضطرب كأن الحيوان وقع فريسة لهلوســـات مخيفة . فكان يستيقظ فجأة وهو فى حالة اضطراب حركى عنيف وتبدو عليه علامات الخوف والغضب كأنه يواجه عدوا يريد الانقضاض عليه والفرار منه . وأخذت هذه الهلوسات تزيد يوما بعد يوم حتى مات القط من الانهاك ..

وقد لوحظ أن فى حالة الابقاء على جزء صـــغير من التكوين الشبكى لاتستمر حالة الاضطراب بل يعود القط الى سلوكه الطبيعى وتظهر فى نومه الاطوار المفارقة وتزول الهلوسات تماما . والنتيجة التى نستخلصها من هــذه التجربة هى أن الحيوان وبالتالى الانسان فى حاجة الى النوم فحسب ، بل الى وجود الاطوار المفارقة أثناء النوم اى الى الاحلام

فالاحلام اذن تؤدى دورا هاما فى المحافظة على الصحة

الجسمية والعقلية ، هى كما يقول فرويد وسيلة من وسائل اعادة التوازن النفسى عن طريق الارضاء الصريح أو الرمزى للرغبات المكبوتة أو الرغبات التى يمكن ارضاؤها فى حالة الصحو . الاحلام وسيلة من وسائل التنفيس أو استئناس الشياطين الداخلية المختبئة فى اللاشعور ..

ان هذه التجارب التى ذكرناها — وهى لاتزال فى بداية الطريق — تفتح آفاقا جديدة امام الطبيب وعالم النفس لدراسة وظيفة الاحلام على أسس فسيولوجية دقيقة . وتبقى خطوة تالية هى الكشف عن العوامل البيوكيميائية مثل الانزيمات او بعض الافرازات العصبية الهرمونية التى تتحكم فى نشاط التكوين الشبكى فى قنطرة فارول ، وبالتالى تتحكم فى وظيفة الاحلام أثناء النوم . وقد تؤدى الاكتشافات الجديدة فى هذا المجال الى توفير القدر الكافى من الاحلام لكل شخص حتى لا تغطى الاخيلة والاوهام على حياته الواقعية وعلى وعيه فى محاولاته للتكيف الناجح مع مطالب الحياة اليومية



حقيقة العلاج النفسي

ان لكل مشكلة علمية طرفين مرتبطين ترابطا مزدوجا : تعاون وتعارض فى آن واحد ، تعاون بين الفكر والواقع يؤدى الى صياغة الحقائق المكتشفة بواسطة مجموعة من المصطلحات ، ثم تجمد المصطلحات فيقوم التعارض بينها وبين ما تحدثه مواصلة البحث العلمى من تغيير فى مضمون المصطلحات . فمن جهة الواقع المعقد الغامض الذى يثير اهتمام العالم ويدفعه الى البحث عن حقيقتـــه بشتى وسائل الملاحظة والتجريب ، ومن جهة أخرى مجموعة الاراء والاحكام التى ستكون النظـــرية التى ترمى الى تفسيره • والمثل الاعلى فى التفسير العلمى هو تحقيق أكبر قدر ممكن من التطابق بين الوقائع والاحكام التى تفسرها ولابد من صياغة هذه الاحكام صياغة لغوية واضحة بحيث يقل اللبس والغموض . وقد قيل بحق ان العلم هو لغة محكمة الصنع ، ولذلك نجد أن كل علم يعنى عناية خاصة بوضع مصطلحاته وبتعريفها تعريفا شاملا مانعا بقـــدر الامكان • غير أن هذا المثل الاعلى يزداد تحقيقـــه عسرا كلما ابتعدنا عن ميدان العلوم الرياضـــــية والفيزيائية والكيميائية والبيولوجية واقتربنا من ميدان العــــلوم

الانسانية . فالمصطلح من الناحية اللغوية يظل هو هو فى حين أن مضمونه يتطور ويتغير مع تقدم البحث والنظر وقد يصل هذا التفاوت بين ثبات المصـــطلح من حيث شكله اللغوى وتطور المضمون الى حد التعارض بينهما مما يدفع بعض العلماء الى طرح المصطلح القديم جانبا ووضع مصطلح جديد أكثر ملاءمة مع مجموعة الحقـائق أو الآراء التى وصل اليها العلم فى بحثه . وهذا التفاوت بين المصطلح كما شاع استعماله وبين مضـــمونه العلمى الجديد واضح جدا فى كثير من المشكلات السيكولوجية وخاصة فى مجال علم النفس المرضي والطب النفسى . ولهذا السبب يجب من حين الى آخر اعادة النظر فى بعض المصطلحات الشائعة للوقوف على مدى التطابق بين الاسم والمسمى أو بين الشكل والمضمون

نظرة القدماء الى العلاج النفسى

فما هو المقصود مثلا بعبارة « العلاج النفسى » وهى ترجمة لكلمة « Psychotherapy » فالمدلول القديم لهذا اللفظ هو علاج الامراض بالوسائل النفسية ، سواء أكانت هذه الامراض نفسية أم عضوية ، ثم تطور هذا المدلول حتى أصبح يطلق على علاج الامراض النفسية فقط ، ثم نشاهد اليوم العودة الى المعنى الاصلى وهو العلاج بالوسائل النفسية سواء أكان المرض نفســـيا أم جسميا . ويرجع التغير فى مدلول هذا اللفظ الى تغير نظرتنا الى طبيعة الانسان والى نوع العلاقة القائمة بين النفس والجسم . هل هناك فى طبيعة الانسان قطبـان متميزان بحيث يمكن القول بوجود أمراض نفسية بحتة وأخرى عضوية بحتة ، أم الانسان وحدة متكاملة تتفاعل

مكوناتها بعضها مع بعض باستمرار • واذا ميزنا فى سلوك الانسان سواء أكان سليما أم مريضا بين مجموعتين من الظواهر احداهما جسمية والاخرى نفسية ، فهل يمكن القول بأن واحدة منهما هى الاساسية الجوهرية فى حين أن الاخرى ثانوية عرضية ؟

ولا يتسع المقام لبحث هذه الاراء ومناقشتها ، فهى وثيقة الصلة بالفلسفة ، سواء كانت فلسفة مادية أو روحية ولا يعنى ابعاد المشكلة الفلسفية من دائرة هذا المقال انها غير جديرة بالبحث ، فمن اليسير أن نتبين أن كل اجراء علمى نقوم به بصدد الانسان يتضمن موقفا فلسفيا فيما يختص بطبيعة الانسان وخصائصه ككائن مفكر اجتماعى . فاذا تأملنا فى المعنى الاصلى لعبارة « العلاج النفسى » فاننا نجد أن الطبيب يسلم بوجود عوامل نفسية وجسمية تتفاعل باستمرار فى سلوك الانسان وبأن هذا التفاعل يشاهد فى حالات الصحة والمرض على السواء . فالطبيب الذى يركز اهتمامه فى الانسان المريض ، لا فى مجموعة الاعراض المرضية فحسب ، يعلم علم اليقين ان الروح المعنوية لدى المريض تؤثر فى سير المرض الجسمى وفى درجة مقاومته ، فهو يستخدم تلقائيا الوسائل النفسية لرفع الروح المعنوية وتقويتها فيوجه الى المريض عبارات من شأنها بعث الامل والتفاؤل فى نفسه وتهدئة مخاوفه • وقد يكون التشجيع والايحاء بالتحسن والحث على التفاؤل بشتى الطرق المباشرة وغير المباشرة

ولاشك أن الايحاء يكون اكثر تأثيرا فىالاعراض النفسية منها فى الاعراض الجسمية وقد لا يؤدى مجرد الايحاء الى القضاء على المرض وان أدى فى معظم الاحيان الى تخفيف الاعراض او ازالة بعضها ولو الى حين . ومن

النادر حقا أن تقتصر شكوى المريض على الجانب النفسى فقط ، فحتى فى الحالات التى تقوم فيها العوامل النفسية بالدور الاساسى فى احداث المرض لا تخلو شكوى المريض من الاشارة الى بعض الآلام الجسمية ، وبهذا الصدد يكون من الخطأ القول بأن هذه الالام وهمية ، لانها هى جزء من الخبرة التى يعانيها المريض وهى فى نظره واقعية مادامت تؤثر فى تفكيره وسلوكه . والقول بوهمية بعض الاعراض مثال طيب للاخطاء التى توقعنا فيها بعض الالفاظ عندما نأخذ بمعناها العام السائد . اننا نقابل بين الوهمى والواقعى ، ويدفعنا هذا التقابل دون أن نشعر الى الاعتقاد بأن الوهمى ليس له وجود واقعى وانه عديم الاثر وبالتالى ليس جديرا بالاهتمام والعناية ..

ان الطب القديم فى مجموعه حتى القرن السادس عشر كان يعد الانسان وحدة نفسية وجسمية متكاملة وكان الطبيب يستخدم على السواء الوسائل النفسية والجسمية لعلاج جميع الامراض دون اقامة تفرقة فاصلة بين أمراض نفسية وأمراض جسمية . والطب العربى بصفة خاصة كان متمسكاً بهذه النظرة التكاملية التى كان يوحى بها الواقع الانسانى وتؤيدها الممارسة الطبية . والامثلة على ذلك كثيرة ، وحسبنا أن نشير الى أحد عباقرة الطب وهو أبو بكر محمد بن زكريا الرازى المتوفى عام ٣١٣ هـ صاحب كتاب الحاوى فى الطب ، ومنشىء الطب الاكلينيكى بمعناه الحديث . اننا نقرأ فى كتابه « الطب المنصورى » وقد لخص فيه أهم ما جاء فى كتاب « الحاوى » فصولا تمهيدية تتناول بالبحث الامزجة والاحلام والتأثير المتبادل بين النفس والجسم وتؤكد ضرورة مراعاة هذا التفاعل النفسى الجسمى فى علاج المرض ..

ونجد هذا الاتجاه عينه فى كتاب « كامل الصناعة الطبية » لابن العباس المجوس المتوفى سنة ٣٨٤ هـ فانه يوصى الانسان بأن يتجنب الاعراض النفسانية ويلهم نفسه الفرح والسرور . والاعراض النفسانية التى يذكرها ابن العباس هى الغضب ، والهم ، والغم ، والزمع ، والفزع ، والخجل ، بل الفرح ان تجاوز الحد وأدى الى اختلال الفكر . فان هذه الاعراض النفسانية تسبب بعض الامراض مثل حمى الدق والذبول وقرحة السل

وجاء فى كتاب الامام فخر الدين الرازى المتوفى عام ٦٠٦ هـ « السر المكتوم فى مخاطبات النجوم » ما نصه : التجربة والقياس يشهدان بأن التصورات قد تكون مبادىء لحدوث الكيفيات فى الابدان فان الغضب القوى قد يعيد السخونة القوية جدا . حكى أن بعض الملوك عرض له فالج قوى عجز الاطباء عن علاجه فهجم بعض الحذاق منهم عليه على حين غفلة منه مشافها اياه بالشتم العظيم ، فاشتد غضب الملك وقفز من مرقده قفزة قوية ليضرب الشاتم فاندفعت تلك المواد بسبب حرارة الغضب وزالت تلك العلة القوية « مخطوط مكتبة برلين رقم ٥٨٨٦ ص ١٤ »

العلاج النفسي في ضوء التحليل النفسي

وقد حدث بعد انتشار فلسفة ديكارت التى تفصل فصلا جوهريا بين النفس والجسم وبعد تقدم العلوم الطبيعية ان قصر الطب اهتمامه على الجانب الجسمى وترك علاج الامراض النفسية التى كان يدخلها فى دائرة المظاهر الوهمية لفئة من الدجالين كانوا يدعون أن لديهم قوة خارقة لعلاج مرض النفس ، فشاعت الشعوذة فى هذا الميدان

(١) الزمع : الجزع والقلق

ونشأت فرق تجمع فى تعاليمها بين بعض النزعات الصوفية المنحرفة وبعض الملاحظات السطحية مما أحاط عالم الامراض النفسية بهالة من الغرابة والغموض وأثار اهتمام الذين يتوقون الى كشف الغيبيات والى الاتصال بالارواح • فنشأت حركة عرفت بالمغناطيسية الحيوانية بزعامة الطبيب النمساوى مسمر ثم جاء ما يعرف حتى اليوم بالتنويم المغنطيسى • وقد بينت البحوث العلمية أن العامل الوحيد القائم وراء هذه المظاهر الغريبة هو الايحاء وأن ما يقال عن تحضير الارواح ليس الا من أثر الايحاء لدى أشخاص يعانون فى جانب من جوانب شخصيتهم شيئا من التفكك والانحراف • فجميع الحالات التى كان يتم فيها الشفاء — وهو دائما شفاء سطحى مؤقت — يمكن تفسيرها علميا بما يحدثه الايحاء من أثر فى نفسية المريض ، ودلالة هذا الشفاء ليست أمرا جديدا بل تدعم الرأى القائل بأثر العوامل النفسية وأثر الالفاظ والتصورات فى نفسية المريض وفى حالته الجسمية

ولما تقدمت البحوث السيكولوجية التجريبية وامتد تطبيق المنهج التجريبى الى مجال الامراض النفسية والعقلية ازداد فهمنا لطبيعة هذه الامراض وأسباب نشأتها

وبينما كان الطب الجسمى يواصل انتصاراته بفضل البحوث العلمية والتحاليل الكيميائية والدراسات التشريحية والفسيولوجية قامت حركة علمية جديدة أدت الى اقامة الطب النفسى على أسس علمية تستند الى بحوث علماء النفس والى الحقائق التى كشفها مؤسس التحليل النفسى سيجموند فرويد • فقد مارس فرويد فى بدء حياته العملية معالجة الامراض النفسية — أو ما يطلق عليها فى لغة العامة الامراض العصبية — بالوسائل العادية

كالعقاقير أو الاشعة فوق البنفسجية ، ثم لم يلبث طويلا حتى أدرك عقم هذه الطرق في العلاج فأخذ يضع أسس العلاج بالتحليل النفسى بواسطة تداعى المعاني غير المقيد وتأويل الاحلام ، وقال بأمراض نفسية المنشأ « بتاتا » لا يمكن معالجتها وشفاؤها الا بالوسائل النفسية • وعندئذ تحدد مفهوم العلاج النفسى فأصبح علاج الامراض النفسية بالوسائل النفسية ، وحذر فرويد المعالج النفسى بأن يوحى بالعلاج الطبى بالعقاقير أثناء العلاج النفسى لانه يرى أن الالتجاء الى العلاج الطبى وسيلة هروبية يستخدمها المريض كيلا يواجه مشكلاته النفسيه محاولا توجيه اهتمام المعالج نحو الاعراض الجسمية التى هى فى نظر المعالج أعراض ثانوية لاحقة ••

وقد أثار التحليل النفسى سيلا من البحوث والمناقشات بين المؤيدين والمعارضين ويجدر بنا أن نقرر هنا أن أثر التحليل النفسى كان عميقا جدا فى مجال العلاج النفسى بل فى مجال الطب العقلى ، كما أنه يدرس فى كليات الطب التى تغلب على دراستها النظرة الجسمية العضوية ، كما أن هذا الاثر لا يقل عمقا وتوغلا فى مجال الدراسات السيكولوجية ، فهناك مجموعة من الحقائق الخاصة باللاشعور وبأثر الدوافع اللاشعورية فى السلوك أصبحت جزءا أساسيا من حقائق علم النفس العام وخاصة فى كل ما يتعلق بالحياة الانفعالية وبتكوين العواطف والاتجاهات وأساليب الاستجابة فى المواقف الاجتماعية • كما أن نظرتنا الى دور خبرات الطفولة فى تشكيل الشخصية قد تغيرت بفضل التحليل النفسى ، فان معنى العقدة النفسية ، حتى اذا عبرنا عنه بأسلوب يختلف عن أسلوب المحللين ، أصبح معنى جوهريا فى فهمنا لنشأة المرض النفسى بل فى فهمنا لكثير من أنماط السلوك • وما يصدق

على معنى العقدة النفسية يصدق على معان أخرى مثل الصراع اللاشعورى والمقاومة والتثبيت والنكوص ، والكبت والاسقاط والاعلاء والتحول وغيرها من حيـــل الدفاع والتمويه والتكيف

فالتحليل النفسى يؤكد وجود أمراض نفسية المنشـــأ والمضمون لا يمكن شفاؤها الا بالوسائل النفســـية التى ابتدعها فرويد والتى حلت محل التنويم المغنطيسى وشتى وسائل الايحاء الاخرى . ان جذور المرض النفسى ترجع الى خبرات الطفولة عندما تصطدم الغرائز وخاصـــة الغريزة الجنسية بالقيود التى يفرضها عليها النظام الاجتماعى ، وان المرض النفسى ليس الا تعبيرا رمزيا للصراعات التى عاناها الطفل فى جو من الغموض والقلق والتوتر ، والتى أدت الى توقف نموه الوجدانى والعاطفى والاجتماعى فى مرحلة من مراحل النمو والى حصر قدر من الطاقة النفسية وتعطيله وراء العقدة النفسية اللاشعورية مما يجعل المريض يسلك فى بعض المواقف المثـــيرة للقلق الذى عاناه فى طفولته المسلك الطفلى عينه الذى كان يواجه به المواقف الصراعية عندما كان طفلا غير ناضج من الناحيتين الفكرية والانفعالية فالمريض النفسى وان كان قد وصل الى النضج الفكرى فى كثير من مواقف الحياة ينقصه النضج الوجدانى والاجتماعى ، ويعود هذا النقص يؤثر بدوره فى تفكيره فهو يدرك التفاوت الكبير بين دلالة المنبه الظاهرية واستجاباته الطفلية الاندفاعية المضطربة لهذا المنبه ولكنه عاجز عن أن يفسر هذا التفاوت

ومهمة المحلل النفسى هى مساعدة المريض على تفسير هذا التفاوت وعلى حل العقدة النفسية التى نشأت عن الصراع بين مقومات الشخصية وتوجيهات التربية ومطالب المجتمع .

فلا بد لحل الصراع من بعثه من عالم النسيان اللاشعورى ، أى من عالم الكبت ، الى عالم الشعور ، ولا بد من أن يعانى المريض من جديد الموقف الانفعالى الذى عاشه فى طفولته والذى أدى الى تكوين العقدة النفسية • وعودة الذكريات المؤلمة يزيد من استبصار المريض ومن فهمه لحالته ، وزيادة الاستبصار تسمح له أن يتمثل الخبرة المؤلمة وان يدمجها فى بناء شخصيته الواعية مما يخفف من وطأتها ويجعلها شيئا مألوفا يمكن السيطرة عليه • ويقوم المعالج النفسى بمساعدة المريض على تمثيل خبرات الطفولة وذلك بتأويلها وابراز دلالتها بالنسبة الى عقلية الطفل غيرالناضجة ودلالتها بالنسبة الى الراشد الذى يكون قد حقق فى مجال التفكير قدرا من النضج يفوق القدر الذى حققه فى مجال الحياة الانفعالية

وعملية التأويل التى يقوم بها المحلل من أدق العمليات ، فعليه أن يلقى الضوء على صراع الاندفاعات التى كانت تتنازع نفسية المريض عندما كان طفلا ، وعلى أساليب المقاومة التى يلجا اليها المريض بطريقة لا شعورية لتعطيل العلاج اذ أن المرض النفسى ضرب من التكيف الشاذ يضمن للمريض قدرا من الكسب المعنوى ، فيجنبه بعض التبعات ويجلب له عطف الاخرين

ثم هناك مرحلة حاسمة أثناء العلاج بالتحليل النفسى ، فلا بد أن تتكون علاقة عاطفية بين المريض والمعالج ، وقد تكون علاقة حب أو كراهية ، غير أن المعالج ليس سوى بديل لشخص اخر قد يكون الاب أو الام أو من قام مقامهما عندما كان المريض طفلا • وليست هذه العلاقة العاطفية الا بعثا لموقف قديم من مواقف الطفولة ، فالمريض يسقط على المعالج ما كان يعانيه من دوافع وجدانية ، سواء كانت

جنسية أو عدوانية ، ازاء الاب والأم ، فالمعالج يؤدى دور المرآة التى تعكس ما يسقط عليها أو دور الستار الذى يخفى وراءه الطرف الاخر من المأساة التى عاناها المريض فى طفولته • فالموقف دقيق جدا بالنسبة الى المريض والمعالج معا ، لان تكوين هذه العلاقة العاطفية بينهما أشبه ما يكون باضرام النار التى كانت خابية تحت الرماد ، فلا بد من اخمادها لا بالاساليب الطفلية التى سبق أن أدت الى تكوين المرض النفسى ، بل بالاساليب الفكرية التى تميز الشخص البالغ الناضج والتى ستؤدى الى حل العقدة وتصفية الجو الوجدانى الذى كان مشحونا بالتناقض والتوتر والقلق • •

ويرى التحليل النفسى انه لا بد من أن تحدث هـــذه الازمة العاطفية بين المريض والمعالج لانها الدليل على أن الطاقة الوجدانية التى كانت حبيسة فى العقد اللاشعورية أخذت تنطلق وتتحرر وتصبح قابلة للتصرف بها من جديد فالمعالج ليس سوى القنطرة التى ستسمح لهذه الطاقة التى هى فى سبيلها الى التحرر والانطلاق من أن تنتقل من المريض الى موضوعها الملائم لهـــا ، أى الى شخص من الجنس الاخر هو غير الاب أو الام أو المعالج نفسه

الحالات التى يجدى فيها التحليل النفسى

ان هذه النظرة السريعة الى أهم مراحل العلاج بالتحليل النفسى تكفى لان تبرز صعوبة العلاج والعقبـــات التى تعترض مراحله الجديدة ، وتبين لنا السبب الذى من أجله يستغرق العلاج مئات الجلسات وزمنا طويلا قد يصل الى ثلاث أو أربع سنوات بمعدل أربع أو خمس جلســات أسبوعية • ولكن على الرغم من هذه الصعوبات يحتفظ

التحليل النفسى بوجه عام بقيمته العلاجية ، سواء فى صورته الاولى كما وصفها فرويد أو فى صورته المعدلة • فالحقائق الاساسية التى كشفها التحليل النفسى لا تزال قائمة غير أن الخبرة التى اكتسبها المحللون منذ نصف قرن سمحت بتحديد الحالات التى يجدى فيها التحليل النفسى تحديدا أدق من ذى قبل وسنكتفى هنا بالاشارة الى أهم هذه الحالات

فالتحليل النفسى لا يزال أحسن وسيلة لعلاج المخاوف المرضية والكشف عن الصراعات الكائنة وراءها ، وذلك لشدة الكبت وعمقه فى المخاوف المرضية ولغموض التعبيرات الرمزيةالبديلة. فالتنويم مثلا لايجدى على الرغم من بعض النتائج المذهلة التى يحققها ، لانها نتائج سطحية اذ أن التنويم لا يحقق هدف العلاج الدينامي الحق الذى يصل وحده الى جذور الصراعات النفسية اللاشعورية • فكثيراً ما يشاهد فى العلاج بالتنويم ظهور مخاوف جديدة بدلا من المخاوف التى قضى عليها فى بادئ الأمر . فالتنويم لا يمس جذور المرض

وما دام الشخص الذى يعانى مخاوف مرضية يدرك تماما سخافة هذه المخاوف فالعلاج بالايحاء لا يجدى البتة ، بل قد يزيد لدى المريض من شعوره بالاثم ومن موقفه العدوانى نحو المعالج وبالتالى يزيد من مقاومته

والغرض الثانى الذى يفيد الى حد كبير من التحليل النفسى الهستيريا التحولية حيث يعبر المريض تعبيرا رمزيا عن صراعه النفسى عن طريق تعطيل بعض الوظائف الحسية والحركية . أما فى الحالات الهستيرية الاخرى مثل الحالات الحادة لفقدان الشهية ، أو فى الحالات التى يسودها القلق والأضطراب فيجب تهدئة المريض

بشتى الوسائل قبل الشروع فى التحليل النفسى . ولا يجدى التحليل النفسى فى الهستيريا لدى المتقدمين فى السن ، وضعاف العقول ، وفى حالة ما تكون الاعراض الوظيفية فى الهستيريا التحولية هى الوسيلة الوحيدة لدى المريض لحل صراعه النفسى وذلك عندما تكون ظروفه المعيشية مصدرا دائما للاحباط والصد ، ويكون فى الوقت نفسه من المحال تغيير هذه الظروف . وكذلك لا يجدى التحليل النفسى فى بعض حالات النورستانيا والهجاس لدى المريض الذى يشعر بالملل وبتفاهة الحياة ، لانه يجد أن الشكوى من الالام النفسية والجسمية التى يعانيها هى الوسيلة الوحيدة للترفيه عن نفسه ..

والتحليل النفسى هو العلاج الوحيد فى حالات الوسواس والافكار المتسلطة المستحوزة على عقل المريض ولكن بشرط أن يكون العلاج مبكرا أى منذ ظهور الاعراض الاولى وقبل استفحالها . أما فى الحالات المزمنة فالتحليل النفسى عاجز عن الشفاء كما أن الوسائل الاخرى مثل العلاج بالصدمات أو بالعقاقير أو بجراحة المخ لا تجدى البتة

وقد قيل بحق أن حالات الوسواس هى بالنسبة الى الامراض النفسية الاخرى بمثابة السرطان بالنسبة الى الامراض الجسمية فالاجراء المجدى الوحيد هو العلاج المبكر جدا بل الوقاية المنظمة

اما فى حالات عصاب القلق او الحالات المشابهة له فانه لابد من القيام بالتشخيص الدقيق ، قبل التوصية بالعلاج بالتحليل النفسى ، وذلك أن القلق قد يصاحب كثيرا من الاضطرابات النفسية والعقلية ولابد من التمييز الدقيق بين الحالات العصابية والحالات الذهانية التى تكون فى طورها الاول .. وكذلك يفيد التحليل النفسى

فى علاج الاضطرابات الجنسية الوظيفيـــــة وكثيرا من الاضطرابات السلوكية الاخرى

يتضح مما سبق أن التحليل النفسي بفضل التجارب التي مر بها ، اتخذ موقفا جديدا يتصف بالحذر وبروح النقد والشك العلمى وهذه الروح كفيلة بأن تضمن تقدمه وتكفل فائدته فى مجال التطبيق والعلاج

توسيع مفهوم العلاج النفسي

استعرضنا فيما سبق المفهوم الاول للعلاج النفسي وهو علاج الامراض بالوسائل النفسية ، سواء أكانت هـــذه الامراض نفسيه أم جسمية ، ثم عرضنا للمفهوم الثـــانى كما وضحه التحليل النفسي وهو العلاج بالوسائل النفسية للامراض النفسية المنشأ والمضمون ، وهـــــذه النظرة تعد الاعراض الجسمية المصاحبة للمرض النفسى مجـرد اضطراب وظيفى يعبر تعبيرا رمزيا عن الصراعات والعقـد النفسية ..

وقد حدث منذ عشرين عاما تطور جديد فى نظـــرتنا الى بعض الامراض الجسمية حيث تكون الاصـــــابة عضوية بالاضافة الى الاضــــطرابات الوظيفية الاخرى المصاحبة لها . وادى هذا التطور الى نشأة ما يعرف اليوم بالطب السيكوسوماتى ، أى الطب النفسى الجسمى . وهذه التسمية غير موفقة فى الواقع لانها قد توحى بالفصل بين النفس والجسم ، ولكن ماهو جدير بالنظر هو فحوى هذه التسمية . ان الطب الســـــيكوسوماتى يعود الى نظرة القدماء الى الانسان ، فلا تمييز فى الواقع بين جوهر نفسى وجوهر جسمى . ان الحقيقة الواقعية هى الانسان

كما يحس وينتقل ويفكر ويتحرك ويتنفس ويهضـــم ، الانسان من حيث هو مجموعة من الاســـتجابات لشتى المواقف التى تحيط به ، وكل أستجابة تصدر عن انسان ما تحمل طابع هذا الانسان وتصـــدر عنه من حيث هو وحدة متكاملة . ويذكرنا موقف انصار هذه المدرسة برأى ارسطو الذى يقول : ان الانفعال ليس فى النفس ، كما انه ليس فى الجسم بل هو فى الانسان كله . وما يقـال عن الانفعال يقال ايضا عن اى وظيفة سواء وسمناها بالنفسية أو الجسمية . فالانسان يفـكر لا بعقله فقط بل بعضلاته وبدورته الدموية وبمعدته وبسائر احشائه .. والانسان لا يتنفس فقط بواسطة رئتية ولا يهضـــم فقط بواسطة معدته ، بل بوجدانه أيضا وبعقله وفكره وذاكرته ومخيلته وبسائر الوظائف التى اصطلحنا على نعتها بالنفسية . واذا اردنا ان نميز فى كلامنا بين النفسى والجسمى فهذا التمييز لا وجود له فى واقع شتى العمليات التى تكون سلسلتها المتشابكة المتفاعلة سلوك الانسان

وقد خص الطب السيكوسوماتى بالدراسة مجمـــوعة كبيرة من الامراض التى تصيب الجهاز الدورى والتنفسى، والهضمى والافرازى وخاصة الوظائف العضوية الخاضعة فى نشاطها للجهاز العصبى السمبتاوى.وفي نشأة الامراض السيكوسوماتية مثل قرحة المعدة ، وقرحة الاثنى عشر ، والالتهاب التقيحى للامعاء الغليظة ، وارتفاع ضغط الدم الاساسى والربو ، وتضخم الغدة الدرقية وبعض الالتهابات والأمراض الجلدية ، والاضطرابات العضوية الناشـــئة عن الانعصاب ، stress والتى يضمها الطبيب الكندى الدكتور سلى Selye فيما يسميه بامراض التكيف

وقد بينت التجارب والدراسات الاكلينيكية ان تهيئـــة

الشخص للاصابة بهذه الامراض ترجع الى التوتر الناشىء عن الصراعات السلوكية التى يعانيها المريض ، الى حـد عجزه عن ارضاء حاجته الى الحب والعطف والطمأنينة ، وعجزه عن تصريف ما يحتدم فى نفسه من نزعات عدوانية الى التفاوت الكبير بين قدراته الحقيقية ومستوى طموحه . وهذا يفسر لنا هذا القدر الكبير من القلق الذى يصاحب دائما الامراض السيكوسومانية

وما دام الامر كذلك فيما يختص بنشأة هذه الامراض فان العلاج الطبى بالعقاقير ، أو بالراحة قد لا يؤدى الى الشفاء التام ، فلابد عندئذ من الاعتماد على شتى وسائل العلاج النفسى لمساعدة المريض على فهم حالته وتزويده بقدر من الاستبصار ازاء الصراعات النفسية التى يعانيها . وعلى ذلك يمكن القول بأن العلاج النفسى امتدت آثاره العلاجية الى امراض عضوية كان من شأن الطب الجسمى علاجها ..

بل هناك تطور جديد فى مفهوم العلاج النفسى يخرجنا عن دائرة التحليل النفسى المقصور على الموقف الثنـــائى المكون من المريض والمعالج . ان موقف المحلل النفسى مطبوع بصفة خاصة بطابع السلبية ، خاصة فيما يتعلق بالبيئـة الاجتماعية التى تضم المريض ومختلف أوجه نشاطه . ولكن أهمية الدور الذى تؤديه البيئة الاجتماعية أخـذت تزداد بروزا مما أدى الى توسيع العلاج النفسى بحيث أخذ يضم العلاج بالعمل والعلاج بالتعبير الفنى ومختلف وسائل التأهيل وتذليل الصعوبات التى تعترض تكيف المريض فى مجتمعه الخاص . فأخذ العلاج النفسى صورة ايجابيـة نشطة فتجاوز حدود العيادة الى مجالات النشاط المدرسى والمهنى والترفيهى وغيرها من صور النشاط الاجتماعى

ولهذا التطور الاخير آثار بالغة بالنسبة الى نظرة الجماعة الى الامراض النفسية والعقلية . فكان المريض يشعر انه الى حد كبير منبوذ من المجتمع ، وكان يخجل من مرضه بعكس المريض بالقلب او بالكبد مثلا . وحتى اليوم وفى كثير من البلاد مستشفيات الامراض العصبية والعقلية أشبه بالسجون منها بدور العلاج . وقد وجد أخيرا ان عزل المريض والنظر اليه نظرة ملؤها الاستغراب والحيطة يؤدى بها الى مضاعفة أعراض مرضه والى القضاء على ما تبقى له من رغبة فى الشفاء وفى العودة الى الحياة الطبيعيه . نعم ان نظام المعاملة داخل مستشفيات الامراض العقلية قد تحسن كثيرا منذ أوائل القرن التاسع عشر عندما حطمت الاغلال التى كانت تصفدهم ، وقد آن الاوان بعد ان ظفر الطب بمجموعة متنوعة من المهدئات لازالة القضبان وتحطيم الاسوار التى تفصل المريض عن العالم الخارجى ، الاسوار المادية والاسوار المعنوية على السواء ..

ويجدر بنا بهذا الصدد ان نشير الى ما انشىء فى بعض بلاد الغرب من مستشفيات للمرضى الخارجيين فيأتى المريض فى الصباح ويتلقى العلاج وقد يظل فى المستشفى حتى المساء ثم يعود الى منزله تحت رعاية أحد ذويه . ثم هناك هذه التجربة الجميلة التى قامت بها مدينة امستردام منذ عدة سنوات وأدت الى نتائج باهرة . فقد انشأت ادارة الصحة العامة قسما خاصا لتلبية نداء كل مواطن يعانى أزمة نفسية . فبمجرد تلقى الاشارة التليفونية يتوجه طبيب النجدة النفسية الى منزل المريض ويستمع الى شكواه ويدرس حالته فى اطار بيئته العائلية وظروفه الاقتصادية ويوجه اليه النصح والارشاد ويوصى بالعلاج فى المنزل او فى المستشفى اذا اقتضى

الامر . ثم تقوم الاخصائية الاجتماعية الطبية بزيـارة المريض من حين الى آخر وتدوين البيانات الخاصة بسير العلاج . وفائدة هذا النظام ان يسمح بالتشخيص المبكر وبالتالى يضمن قدرا اكبر من نجاح العلاج ، فضلا عن انه يوفر مبالغ كبيرة من المال اذ ان تكاليف تطبيق هذا النظام أقل بكثير من تكاليف علاج عدد متزايد من المرضى العقليين فى المستشفيات . وخلاصة القول ان الاتجاه الجديد الذى يتخذه الان العلاج النفسى وما يصاحبه من وسـائل الوقاية ومن نشر مبادىء الصحة العقليه يحقق التكامل بين العوامل النفسية والجسمية والاجتماعية

تطوير العلاج النفسى

ونود الان ان نلقي نظرة على تطور العلاج النفسى من حيث أساليبه الفنية ومن حيث اسسه العلمية . سبق ان اشرنا الى الزمن الطويل الذى يستغرقه العلاج بالتحليل النفسى والى العقبات التى قد تعترض سيره نحو شفاء المريض . وقد ساهمت تجارب الحرب العالمية الثانية فى تطوير العلاج النفسى ، فالتوتر العنيف الذى يحدثه القتال فى أعصاب المحاربين يزيد من عدد حالات الصـدمات النفسية وحالات الانهيار العصبى ويطلق من عقالها تعبيرات تفسيرية كانت كامنة لدى مجموعة كبيرة من المجندين مما يحد من نطاق تطبيق العلاج بالوسائل التقليدية ، فلا بد من أن يواجه المعالج هذا العدد الضخم من ضحايا الحرب النفسانيين ومن أن يصطنع وسائل جديدة لتقصـير زمن العلاج واختصار المراحل المؤدية الى الشفاء

ومن الوسائل العلاجية التى استحدثت ، سواء تحت

ضغط الحاجة أو بناء على اعتبارات علمية ، نذكر العلاج التخديرى والعلاج النفسي الجماعى . ويرمى العـــلاج التخديرى الى اضعاف مقاومات المريض وتخفيف الكبت بحيث تنطلق بسهولة الذكريات المؤلمة المنسية ، فتتـــم بسرعة عملية التفريغ الانفعالى وفى ضـــــوء الذكريات المسترجعة يساعد المعالج المريض فى اكتساب أكبر قدر ممكن من الاستبصار . أما العلاج النفسى الجماعى فيرمى الى الافادة من الاثر الذى تحدثه الجماعة فى افرادها ، ما دام الانسان ينشأ وينمو داخل نطاق الجماعة ومادامت شخصيته تحمل دائما طابع هذه الجماعة . وأخذ العلاج النفسى الجماعى يحتل مكانة كبيرة فى مجال العلاج وهو جدير بالبحث والتطبيق ولا يتسع المقام للتحدث عنه طويلا وحسبنا ان نذكر هنا انه يفيد بصفة خاصة فى علاج الاضطرابات الانفعالية والمشكلات السلوكية المتعلقة بالحياة العائلية والحياة المهنية وكذلك المشكلات الجنسية وحالات ادمان الخمر ..

وللعلاج النفسى الجماعى طرق متنوعة منها الجمــاعة التعليمية ، والنادى الاجتماعى العلاجى ، والجمـــــاعة التقويمية الالهامية ، والعلاج الجماعى العميق وأخـــيرا العلاج المسرحى او السيكودراما **psychodrama**

ويبدو ان العلاج النفسى الجماعى هو العلاج الذى سيسود فى المستقبل لانه يراعى بصورة واقعية مبــاشرة أثر العامل الاجتماعى فى تشكيل سلوك الانسان وحبذا لو اهتم أولو الامر فى البلاد العربية بهذا النوع الجديد من العلاج الذى يلائم المجتمعات التى تتجه نحو توثيق العلاقات الجماعية التعاونية . اما فيما يختص بالعلاج النفسى التخديرى فان ما يؤخذ عليه هو ان العقـــــار الكيميائى المستخدم للتخدير يحـــول دون الادراك الذاتى

الشعورى وقد تختلط الذكريات الحقيقية بالتخيـــلات الوهمية والهلوسات التى قد يثيرها المخدر ، مما يزيد من صعوبة تأويلها . غير أن العلم قد توصل اخيرا الى تركيب عقار جديد يعرف بالحامض الليسرجى

Iysurgie acid diethylamide

ومن مزايا هذا العقار انه يثير الذكريات المكبوتة دون الاقلال من وعى المريض وشعوره . فأنه يحدث نوعا من الازدواج فى الشخصية فيقوم الشعور بمشاهدة اللاشعور وفى امكان المريض أن يصف بدقة مواقفه الطفلية بل ان يحياها بدرجة كبيرة من العقل مما يؤدى الى التفـــريغ الانفعالى ويعجل بالشفاء

اما تطور العلاج النفسى فى السنوات الاخيرة من حيث الاسس العلمية التى يقوم عليها وما يترتب عليها من تغيير فى طريقة اجراء العلاج ومواصلته فانه يرتبط بتعـــدد المدارس التى لا تزال قائمة فى ميدان الدراسات النفسية ؛ وعلى الرغم من ان وجهات النظر المختلفة تزداد تقاربا بفضل الدراسات المقارنة غير أنه من العسير تقريب وجهات النظر الفلسفية التى تكمن وراء كل مدرسة ◦ اذ يجب أن نذكر دائما أن موضوع العلوم النفسية هو الانسان وان مشكلة طبيعة الانسان مشكلة معقدة متعـــــددة الوجوه فالانسان كالعقدة المركزية التى تنتشر من حولها خطوط لا نهاية لها بعضها يمتد نحو عالم المادة وبعضها نحو عالم الحياة وغيرها نحو عالم الروح وجميع أوجه النشـــاط الانسانى فى المنزل والمدرسة والمعبد والمصنع والمتجـــر والشارع ودور اللهو والترفيه تكون شبكة ضخمة بحيث لا يمكن فصل البحوث النفسية عن غيرها من البحـــوث العلمية من جهة وعن التأملات الفلسفية والعقائد الدينية من جهة أخرى . بل تجد داخل التحليل النفسى عـــدة

حركات تبتعد قليلاً أو كثيراً عن الحركة الاصـــلية التى أنشأها فرويد ، ووجهات الخلاف لا ترجع الى اعتبارات واقعية بقدر رجوعها الى الاتجاهات الفلسفيــة . ومن أحدث الحركات الفلسفية التى أثرت فى التحليل النفسى الفلسفة الظواهرية والفلسفة الوجودية . وبالطبع يترتب على هذه الاختلافات النظرية اتجاهات متنوعة فى العلاج النفسى وفى طرق اجرائه وفى طبيعة العلاقة بين المعــالج والمريض ..

فبينما تجد المحلل النفسى التقليدى يركز اهتمامه فى اطلاق الذكريات المؤلمة التى كبتت فى الطفولة وفى معالجة العصاب الجديد الذى ينشأ أثناء العلاج عندما يخلـــع المريض عواطفه الطفلية على المعالج ، وهو يلتزم خـلال الجلسات العديدة موقفا سلبيا ويمتنع عن توجيه المريض وارشاده فى حياته العملية نجد فئة أخرى من المعالجين يقررون ان العلاج يجب أن يكون ارشاديا توجيهيا ومركزا حول الذات الشاعرة لا حول اللاشعور ، وحول الواقع الراهن لا حول الماضى ، ويحذرون من تكوين العصـــاب الخلعى او استفحاله ، مؤكدين ضرورة جعل العلاج ايجابيا نشطا بالاشتراك مع المريض والعودة باستمرار الى الواقع الراهن ومشـكلاته وعـــدم الاكتفاء بعملية التحليل بل استكمالها بعملية تأليف وتركيب وتكامل ايجابى موجه . وفى ضوء هذا الرأى الجديد يصبح استلقاء المريض على الفراش فى جو من السكون التام وجلوس المعالج خلفه من الاجراءات التى يجب ابعادها لانها تحصر المريض فى دائرة الطفولة وفى جو خيالى بعيد عن الواقع ، بل على المعالج ان يجلس وجها لوجه أمام مريضه وأن يعـــامله معاملة الصديق لصديقه وأن يحاول الاتحاد به عقليـــا وروحيا ويناقش مشكلته فى جو من التسامح والعطف

والفهم ، رابطا مشكلته بالواقع اليومى الذى يحياه ومحاولا الاتصال ببيئته العائلية بقصد توجيه اقارب المريض للمساهمة الفعالة فى عملية اعادة التكيف الشخصى والاجتماعى فى صورة واقعية حية

تنظيم العلاج النفسى فى البلاد العربية

والآن من واجبنا نحن العرب ان نسأل انفسنا ماذا صنعنا فى مجال العلاج النفسى للافراد والجماعات ، فى ميدان الاسرة والمدرسة والجامعة والمصنع ؟ هل لدينا العدد الكافى من المستشفيات والعيادات السيكولوجية وهل نظام مستشفيات الامراض العصبية والعقلية يلائم مقتضيات العلاج الحديث بشتى صوره ؟ هل أنشأنا مستشفيات للمرضى الخارجيين ؟ ولماذا لا نأخذ بنظام طبيب النجدة النفسية كما هو مطبق فى امستردام مثلا ؟ لاشك اننا نعانى نقصا كبيرا فى مجال تنظيم العلاج النفسى على نطاق عريض ولا أعتقد أن تخلفنا يرجع الى العجز المالى بقدر ما يرجع الى عدم الوعى بضخامة المشكلة والى عدم الايمان بجدوى العلاج النفسى وبضرورة تطبيقه فى المرحلة الاولى لظهور المرض وقبل استفحاله وتحوله الى مرض مزمن . فالخطوة الاولى فى سبيل النهوض بمهام العلاج النفسى لكافة افراد الشعب تهيئة الاذهان وتنويرها والقضاء على استخدام بعض الالفاظ التى تنطوى على التحقير مثل مجنون ومجذوب . يجب أن يفهم الجمهور أن المرض النفسى أو العقلى ليس هو من فعل الجن أو الشياطين او الارواح الشريرة وأن أعمال الشعوذة والسحر واقامة حفلات الزار وتحضير الارواح لا يمكن ان تجدى نفعا فى علاج هذه الامراض وهى ان دلت على شىء فانما تدل على مدى تأخرنا الثقافى وعلى مدى انتشار الخرافات والخزعبلات فى أذهان الناس

فهرس

صفحة

كتاب الهلال القادم

علم النفس فى الفن والحياة

بقلم : الدكتور يوسف مراد

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

البحرين : السيد مؤيد احمد المؤيد ـ ص : ب ٢٤

انجلترا :

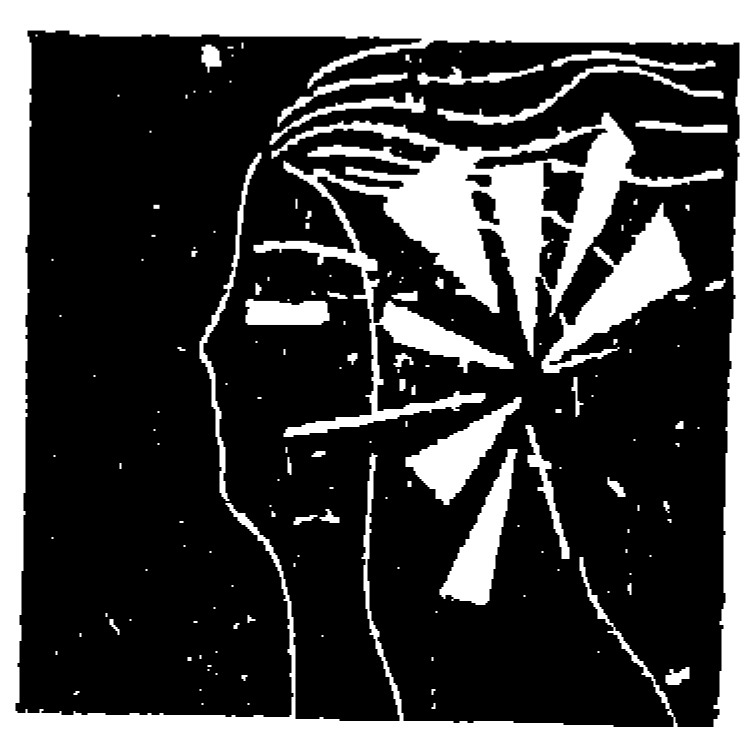
ARABIC PUBLICATIONS
DISTRIBUTION BUREAU
7. Bishoposthorpe Road
London S.E. 26
ENGLAND

سنغافورة :

Mr. Ahmed Bin Mohamad Bin Samit
Al Maktab Atrijari Assharat
P.O. Box 2205,
SINGAPORE

البـرازيل :

Mr. Miguel Maccul Cury,
B. 25 de Marco, 994,
Caixa Postal 7406,
Sao Paulo, BRAZIL



هذا الكتاب

حصيلة سنوات غنية بالبحث والدراسة العلمية الجادة فى مجـــال علم النفس ومجال الفنون ..

ومؤلفه الدكتور يوســـــف مراد استاذ علم النفس السابق بجـامعه القاهرة ، من الرواد الاوائل للدراسات النفسيه فى الوطن العربى كله . له كثير من المؤلفات العلمية القيمة ، ويرتبط اسمه باتجاه جديد فى علم النفس هو الاتجاه التكاملى ، الذى ترك أعمق الاثر فى كثير من الدارسين والعلمـاء والادباء والنقـاد العرب . والكتـاب يعرض لدور علم النفس فى تفهم اسرار كثير من الاتجاهات الجـديدة فى الفن التشكيلى الحديث مثـــل التكعيبيه والتجريدية والتأثيرية والتعـــبيرية والسيريالية ، كما يعرض كذلك لبعض جوانب من الفن المسرحى ، ويحـــلل الاتجاهات الجديدة فى عـــلم النفس والعلاج النفسى عامة

والكتاب يجمع بين العمق والبساطة والفائدة والمتعة ..